

UNIVERSITÉ DE NANTES
FACULTÉ DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
UFR LETTRES ET LANGAGES

ÉCOLE DOCTORALE SOCIÉTÉS CULTURES ÉCHANGES

Année 2011

N° attribué par la bibliothèque

Pour une histoire de « La douleur » de Marguerite Duras
Notes de lecture

THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Lettres Modernes
Spécialité : Littérature Française

*Présentée
et soutenue publiquement par*

Andrea MANARA

le 25 février 2011, devant le jury ci-dessous

Jury :

Gabriella BOSCO
Philippe FOREST
Stefano GENETTI
Tiphaine SAMOYAULT

Directeurs de thèse : M. Philippe FOREST
Professeur à l'Université de Nantes

Mme Gabriella BOSCO
Professeur à l'Université de Turin

Niemand

Zeug für den

Zeugen

(Paul Celan, ASCHENGLOIRE hinter)

1. Avant-propos

Note pour une histoire de « La douleur ».

*Sans doute devons-nous savoir que nous nous leurrons,
Que l'objet est d'abord ce que discerne un être sans désir,
Mais c'est aussi ce qu'un désir discerne en lui.*

(Georges Bataille, *L'impossible*)

Lorsqu'on aime un livre, on se dit souvent avoir l'impression de pouvoir en continuer le récit, le compléter par le sien propre. Après avoir consulté aussi attentivement que possible le détail du texte, du coup on lève la tête, on essaye de se représenter ce que ceci, qu'on lit, voulait dire, et on réfléchit en laissant agir en soi ce regard intérieur qu'est le regard du souvenir. De quoi se souvient-on ? Des images reviennent à l'esprit, elles tremblent et insistent, on prend des notes sur les marges et du coup on se retrouve dans la position de quelqu'un qui écrit, essaye de raconter, on devient des fabricateurs de possibles, c'est comme une sorte de fourmillement, un plaisir léger qui absorbe finalement tout ce qu'il y a à dire, sans l'épuiser pourtant, car, ne pouvant tout dire, on éprouve précisément la sensation de n'avoir rien dit. On aime un livre et on a l'impression de pouvoir en continuer le récit, le compléter par le sien propre. Cela est peut-être vrai, en ce que, par le biais du plaisir, cela sert à dire la certitude de se devoir entièrement, en tant que lecteurs, à cette impression.

*

On aime les livres et on a l'impression d'en continuer le récit, le compléter par le sien propre. Ce plaisir absorbe tout ce qu'il y a à dire, il ne reste qu'une agitation légère unie à la sensation d'y devoir rechercher les conditions justes qui permettraient de lire encore. On se doit entièrement à cette impression et on arrête de lire, on lève la tête et on essaie d'en formuler la sensation incertaine, on cherche d'autres images disant ce contresens de ne pouvoir qu'augmenter ceci, qu'on lit, l'image d'une attente déchirante de ce qui ne vient pas, par exemple, ou celle d'un retard systématique du lecteur. C'est d'un érotisme dont il s'agit. Érotisme de la lecture relevant d'un interdit, en ce que lire cela sert à dire un paradoxe, cela sert à dire qu'il n'y a de lecteur que de l'avenir. Érotisme d'un lecteur reprenant un livre qui fut celui d'autrui, exclu de la scène originaire de la reproduction de l'écriture, il devient aussi, dans la lecture, son propre auteur. On se dit que lire un livre, cela sert à changer de position, franchir un pas vers l'avant, on lève la tête et du même coup on quitte le livre tel qu'il fut, tout en essayant de s'en raconter l'histoire, poser lucidement des problèmes, questionner. Tout commentaire, en ce qu'il se fait nécessairement après la fin d'un livre en disant ce qu'il doit ou ne doit pas être, ajoute une parole au texte, et de ce fait revient à imaginer de quoi ceci, qu'on lit, peut-il être suivi. Même sa répétition à l'identique c'est et ce n'est déjà plus la même chose, le contexte de leur écriture opposerait totalement la réplique exacte (mais différente) de l'original. On reprend un livre qui fut celui d'autrui et on a l'impression d'en continuer le récit, le compléter par le sien propre. En tant que lecteurs, on se doit entièrement à cette impression d'ajouter un mot qui s'inscrit d'emblée dans la nécessité propre à la production, son « statut » est celui de la fiction, il est la *suite* qu'envisage le lecteur, un *faire* qui, dépourvu de toute

assurance (entendons : n'ayant plus que le *rien* comme objet), ne sert qu'à dire cette impression comme d'être en retard.

Être en retard, on se doit entièrement à cette impression et on arrête de lire. Mais pour reprendre tout de suite, sans doute déjà d'une manière différente. Tout parle d'elle, on lève la tête et on essaie d'en donner la définition par le biais d'une formulation incertaine, et d'ici, à travers les mots toujours trop lourds du trop plein qui émane du monde, vers d'autres images, théories ou récits d'histoires entendues ailleurs, rêvées, vues ou lues dans les livres. Parce que les lectures sont des souvenirs comme les autres, s'infiltrant comme les rêves dans la réalité quotidienne, et aidant même à savoir la manipuler par les biais de l'écriture. On prononce cette parole seconde, un mot emprunté au langage – « retard » – à peine surgi et déjà de trop. On le reprend du côté de l'avenir où on se retrouve, lecteurs, et on éprouve cette même impression retournée comme le doigt d'un gant, la question restant entière s'il n'y aurait de retard qu'annoncé par la tradition de tous les livres : si l'extrême nouveauté de cette différence qui s'inscrit avec la lecture ne serait-elle anticipée déjà par des mots et de phrases bien anciennes. Renversant son rapport avec les livres qu'elle prétendait révéler (comme si elle n'était qu'un vitre parfaitement transparent), la lecture, à peine éclos, s'en va par delà, quitte le texte et se replie sur soi, s'ouvrant à plusieurs reprises le long de l'itinéraire que dessine toute élaboration langagière, tout livre ne servant plus qu'à l'illustration de ce retard de la lecture. Être systématiquement en retard, on se doit entièrement à cette impression de continuer en réalité le récit de ceci qu'on lit, à l'impression aussi – la même sans doute – de compléter par celui-ci le sien propre. On reprend à lire, sans doute déjà d'une manière différente, la lecture tenant debout sur le paradoxe d'un lecteur qui, ayant été exclu de la scène originaire de la reproduction de l'écriture, se

retrouve désormais contraint à en devenir lui-même le protagoniste : devenir d'un côté son propre auteur aussi, et renoncer de l'autre à son *autorité*, abandonner un texte qui, n'étant plus l'*expression* ni alors la propriété exclusive d'une subjectivité quelconque (celle de l'auteur ou celle du lecteur), reste pourtant le lieu exclusif et anonyme d'une expérience dont la nécessaire première personne s'éprouve enfin dans l'impossible coïncidence au delà d'auteur et de lecteur. En fin des comptes, l'immense sagesse de ce que l'on pourrait dire ou écrire sur soi-même ne passe-t-elle pas toujours par la nécessité, qui n'est pas sage, de l'écrire avec les mots des autres ?

Les mots des autres. On reprend à lire, on questionne les livres et avec eux tout le bavardage infini des mots toujours trop lourds d'une effroyable abondance du sens, monnayant tout ce que l'on pourrait en dire. Par le détour de cette parole inépuisable, *annoncer son retard* cela sert à collecter un ensemble d'informations suffisant à la description du contresens – littéraire, romanesque – du temps retrouvé, à en retracer la trajectoire d'ensemble, vue de l'extérieur, comme un mythe ou une photographie, une « Idée », telle qu'elle serait racontée par des professeurs ou des sociologues qui en ferait l'objet d'une Thèse. Et à supposer que l'on veuille consigner un ordre légal au sein d'une évidente impossibilité, cette Thèse emprunterait des noms de notions savantes, comme celle de *Reprise*, « ressouvenir en avant » selon la célèbre définition de Søren Kierkegaard – mais aussi d'*Érotisme* (Georges Bataille), de *Réel* (Jacques Lacan), ou d'autres qui serviraient également à creuser une suite logique d'implications. Comme un écrivain, le lecteur se met à questionner la tradition livresque pour y rechercher les conditions justes qui lui permettraient de lire et de dire malgré cette sensation de double impuissance qui l'absorbe entièrement. Désormais, tant le récit que la lecture doivent être informés

par la théorie, et du fait que la tradition occidentale appelle « œuvres » des produits à travers lesquels nous bâtissons un monde commun et, paraît-il, partageons des significations communes. Entre 19^e et 20^e siècle on a compris la différence entre l'art et la nature dans la perspective du jugement esthétique, et le modernisme nous a appris à dénouer l'œuvre d'art de toute représentation révolue et idéologique du monde. L'hésitation, par exemple, qui fait bousculer entre lecture et écriture reliant d'une certaine manière la question des fins de l'écriture et celle des fins de la littérature, correspond en réalité à une « alternance structurale », où les deux côtés de l'hésitation sont les deux termes d'une opposition mise à jour par Jakobson : celle de la Métaphore et de la Métonymie. C'est notamment Roland Barthes qui a éclairci ce point lors d'une conférence devenue célèbre, posant la nécessité d'une *tierce forme* : la Métaphore c'est la démarche de l'Essai, questionnant dans le bout de trouver qu'est-ce que cela veut dire, qu'est-ce que c'est ; au contraire, la Métonymie pose la question du Roman, lorsqu'on se demande de quoi ceci, qu'on énonce, peut-il être suivi.¹ Puis, dans une note fameuse de la *Boite verte*, Marcel Duchamp proposait déjà d'employer le mot « retard » au lieu de tableau ou peinture, et que même le parasitisme étonnant et créatif de vouloir écrire à l'identique ce qui a été déjà écrit par un autre pour dire que c'est et ce n'est déjà plus la même chose, était déjà l'in vraisemblable projet secret de Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*, l'écrivain imaginaire protagoniste d'une courte nouvelle de Jorge Luis Borges². D'ailleurs, le paradoxe de l'auteur et du lecteur, le rappel de ces

¹ Il s'agit de la conférence que Roland Barthes a tenu au Collège de France le 19 octobre 1978. D'après la lecture de Barthes, Marcel Proust, sujet divisé comme l'est toute l'histoire de la littérature, « sait que chaque incident de la vie peut donner lieu à un commentaire (une interprétation), ou à une affabulation qui en donne ou en imagine l'*avant* et l'*après* narratif : interpréter c'est entrer dans la voie de la Critique, en discuter la théorie, en prenant parti contre Sainte-Beuve ; lier les incidents, les impressions, les dérouler, c'est au contraire tisser peu à peu un récit, même lâche. [...] Non seulement – ajoute Barthes, cette indécision est profonde, mais encore elle est peut-être chérie. » D'ailleurs nous savons que si le choix a été de se lancer à fond dans *La Recherche*, Proust n'est jamais tout à fait sorti de cette hésitation, « nous connaissons la forme qu'il a choisie : c'est celle-là même de *La Recherche* : roman ? essai ? Aucun des deux ou les deux à la fois : ce que j'appellerai *une tierce forme*. » Barthes, Roland, *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* (1978), dans *Œuvres Complètes*, Tome V, Seuil, 2002, pp. 460-461.

² Cft., Borges, Jorge Luis, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, dans *Œuvres Complètes*, vol. I, Gallimard, Paris, 2010, p. 467.

deux figures à l'épreuve de l'impossible identité de leurs pratiques réelles (lire c'est écrire aussi, et écrire c'est aussi le déplacement de l'écriture, l'anticipation d'un macrocosme culturel sur le sujet et l'humble soumission de celui-ci à la puissance anonyme du principe de l'altérité, écrire c'est lire aussi) il faudrait l'entendre au sens que Jacques Lacan après Georges Bataille a donné au terme « réel », proclamant que le l'impossible c'est le Réel, tout simplement³. Lire un livre, cela sert alors à dire un paradoxe majeur, cela sert à dire qu'il n'y a de récit vrai que de l'avenir, en retard, enfin, le langage étant le lieu même de ce retard. Du reste ce paradoxe est très ancien, et toute la philosophie depuis ses origines – et la philosophie sans doute est cela par essence – se définit par la contradiction entre nécessité et liberté (Schelling), et donc entre subjectivité et objectivité : toute liberté passant toujours par un langage qui est déjà lui-même infléchi et impropre puisqu'il est, en tant que langage, par le « sens » qui lui est inhérent, le véhicule de la nécessité qu'il tente d'abolir. Ainsi, par exemple, en mai 1871, lorsque se déroule la bataille de Paris, à Charleville Arthur Rimbaud écrit une lettre à son professeur de rhétorique, M. Georges Izambard, lui avouant d'être tourmenté par des souffrances énormes, lorsqu'en cultivant son ambitieux programme poétique d'exprimer l'inexprimable, il avait la certitude de se devoir, en tant que poète, à la Société, et même à la nécessité d'être cité comme un mot de la langue, n'était-ce que par le mot « Je ». Aussi, c'est ce conflit majeur que Nietzsche voulait abolir, sa pensée s'en va par-delà, toujours future elle s'en va de l'homme tel qu'il fut, mais elle s'en va où ? Tout problème de la pensée est peut-être là, et sa dimension corrosive à l'égard du discours ordinaire de la philosophie s'exprimerait d'une manière efficace

³ « L'acte (*sexuel*) est impossible. Quand je dis ça, je ne dis pas qu'il n'existe pas, ça ne suffit pas qu'on le dise, puisque l'impossible c'est le Réel, tout simplement, le Réel pur, la définition du possible exigeant toujours une première symbolisation : si vous excluez cette symbolisation, elle vous apparaîtra beaucoup plus naturelle, cette formule de l'impossible, c'est le Réel. Il est un fait qu'on n'a pas prouvé, de l'acte sexuel, la possibilité dans aucun système formel. » (Lacan, Jacques, *Logique du fantasme – Séminaire XIV, 1966-1967*, Éditions du Piranha/Schamans, Paris, 1981, séance du 10 mai 1967, p. 245).

par un « rien faire philosophique », selon la formule que l'on retrouve à la fin des deux premières esquisses du (dernier) projet romanesque de Roland Barthes⁴. Ensuite cette pensée est revenue jusqu'aux grandes formes d'expérimentation littéraires du 20^{ème} siècle, du Surréalisme à Tel Quel, en passant par le Nouveau Roman et par l'œuvre, entre autres, de Theodor W. Adorno, Giorgio Agamben, Roland Barthes, par la notion d' « expérience » repérable dans les textes de Georges Bataille, et celle, plus récente, de « Roman du Je », telle qu'elle a été mise à jour par Philippe Forest. Et d'ici jusqu'aux chemins encore ouverts à la littérature de demain.

*

On lit les livres et on éprouve la sensation précise d'en continuer le récit, un fourmillement léger qui absorbe tout, sauf la certitude d'y devoir rechercher les conditions justes qui permettraient de lire encore. Ceci dit, le dénouement d'un paradoxe en diminue considérablement l'efficace. Poser lucidement des problèmes, définir une sensation pour retrancher fermement une pratique dans son champ de compétence, faire l'annonce d'un retard enfin, le considérer de l'extérieur, depuis ses conséquences, comme un objet d'étude, revient inexorablement à faire la description d'un interdit, d'un objet inerme, suffisant, et consigné d'emblée à la spéculation théorique, ou, pire, à un relativisme réactionnaire. On pourrait également jouer avec l'idée que ce retour critique sur soi est propre au «récit» moderniste, et que le modernisme n'était rien d'autre qu'une tentative de l'art pour définir sa propre nature. Jusqu'à peu près le 19^e siècle ce que l'art devait être était parfaitement clair, et il y avait toutes sortes d'interdits. Ensuite, au 19^e et au 20^e

⁴ Barthes, Roland, *Œuvres Complètes*, Tome V, éd. du Seuil, 2002, p. 1008 et p. 1010.

siècle, avec l'événement du modernisme, une certaine lecture de Duchamp par exemple, ou du Nouveau Roman, nous ont appris à dénouer l'œuvre d'art de toute qualité esthétique, c'est à dire de la transmission d'un idéal de beauté testée et aux effets cathartiques, relevant d'une représentation du monde révolue qui dégage des valeurs identiques à celles de notre 19^e siècle capitaliste. Parce que la littérature est affirmation de la valeur de nouveau, il y a eu tous ces mouvements à manifestes proposant un autre modèle de ce que l'art doit être ou ne pas être, tous croyant détenir la vérité philosophique, à partir, en général, de la conception très concrète que le sujet de l'art est l'art lui-même, que chaque médium doit se définir par ses qualités intrinsèques et que l'essence de l'art réside précisément dans l'usage des méthodes caractéristiques d'une discipline pour critiquer cette discipline même – non point dans le but de la subvertir, mais pour la retrancher plus fermement dans son champ de compétence. Avec le scénario interprétatif moderniste l'art s'interroge sur lui-même et devient son propre sujet, le paradigme de la transparence est remplacé par celui du formalisme, le retour critique sur soi. Parce que lire un livre cela sert imaginer de quoi ceci, qu'on lit, peut-il être suivi, et que même sa répétition à l'identique c'est et ce n'est déjà plus la même chose, en générale, la critique et les amateurs du roman n'aiment pas les récits qui racontent des histoires compréhensibles : comprendre peut être l'équivalent d'une condamnation, et ne pas comprendre, de la porte qui s'ouvre. On se dit alors éprouver toujours une grande joie lorsqu'on ne comprend rien à ce qu'on lit, et, au contraire, on a renoncé, déçu, lorsqu'on lisait quelque chose que l'on comprenait parfaitement. Un roman pour être beau ne devrait plus représenter que cette ouverture, tenir l'annonce de son « retard » par rapport à l'homme, cet annonce marquant son horizon ultime, une conclusion, négative, mais une conclusion, sa réalisation, au même titre qu'une peinture entièrement non figurative qui n'est plus constituée que de coups de

pinceau. On reprend un livre qui fut celui d'autrui et on apprend à se dire, dans le registre prétentieux du *Il y a* (registre tenu par quel dieu ?), qu'il n'y a pas d'évidence textuelle, qu'il n'existe pas de vérité native de l'œuvre et qu'il n'est de totalité que fragmentaire, le texte « plein » étant une notion théorique inconsistante. La lecture active et créatrice est alors un travail obligé, et, à ce titre, le critique doit se faire écrivain – comme il serait dit dans de pieuses hagiographies littéraires –, un écrivain dont l'écriture peut s'autonomiser jusqu'à devenir œuvre, n'était-ce qu'un rêve d'écrivain à l'avenir noir et une certaine élégance du désespoir, cultivée et intéressante, hermétique, terriblement moderne. Un vrai romancier, se dit-on, est celui qui, de par son apparente incompréhensibilité, laisse la porte ouverte pour qu'un le lecteur puisse se mettre à sa place, libre d'imaginer les interprétations les plus audacieuses. Et à travers cette ouverture le récit va par-delà, s'en va du roman tel qu'il fut et devient moderne, nouveau, atteignant son destin intellectuel véritable, l'émancipation que constituerait précisément cette liberté offerte au lecteur d'exister une fois la lecture terminée. Au fond, un truc pour éviter d'avoir à accepter cette humiliation qu'après la mort de Dieu on n'est plus personne.

On aime les livres, mais surtout cette impression « moderne » de ne pouvoir qu'augmenter ceci, qu'on lit et qu'on dit ; cette impression absorbant tout ce qu'il y a à dire, on doit y rechercher les conditions justes qui permettraient de continuer à lire et à écrire. La plupart des romans désormais ne parle que d'elle, de leur propre lecture, de l'art, en général, comme mode d'intervention sur le monde. S'écartant du chemin direct, le roman accomplit un retour critique sur soi, sa modernité devient pour toujours l'enjeu de sa démarche, un horizon de plus en plus proche qui le dévore et le réduit. Et ceci jusqu'à l'épuisement total de la littérature, la fin de son histoire pour de bon. C'est ainsi qu'on arrêterait de lire en effet, et qu'il n'y

aurait plus de livres ni de lecteurs, en se disant que la simple lucidité qu'atteint un auteur au miroir est encore aveugle, que son assurance et le mépris qu'il oppose à ce qui n'est pas lui paraissent l'envahir une fois de plus comme un bruissement léger, allant par delà. Le milieu de propagation de ce bruissement est encore la fiction, celui d'un *faire* n'ayant plus que le *rien* comme objet. Là où l'on croyait poser une pierre, on l'envoyait enfin en l'air, sa « modernité » étant vide en réalité, à son tour, on sait désormais quel genre de désastre s'y cache, et que l'intérêt ne réside pas dans le spectacle qu'elle donne d'elle-même. Carnage déraisonnable, elle ne produit que de débris toxiques. Un nouveau retour sur soi, on garde les yeux ouverts. On se répète que l'essai se passe à l'intérieur d'un roman, et que l'affirmation d'une théorie cela ne sert plus à rien si on n'envisage pas une certaine productivité, une action, cette prise de conscience étant, dans sa forme propre, un mode d'action sur le monde. A peine éclos elle se propage comme un gaz, molécules de signes artistiques, un nouveau retour sur soi et l'horizon se restreint, se resserre sur un pas de visse, on étouffe, c'est la mort de l'art pour de bon. On aimait les livres, et la sensation de pouvoir en continuer le récit par le sien propre ; on ne parlait que d'elle, on la transformait en intelligence théorique, et maintenant la question reste entière si n'est-il pas nécessaire, à cette fin, de pouvoir l'oublier. Juste le temps de fermer les yeux et de compléter le détour, imaginant par exemple, avant qu'un autre retour sur soi fasse tout disparaître, que le présent est gros de l'avenir, et que le roman est le meilleur des mondes que Dieu, selon Leibniz, aura choisi pour nous, masquant, voire interdisant de ce fait un autre monde qui aurait dû advenir au lieu de celui-ci, et même le catalogue infini de tous les mondes possibles.⁵ Juste le temps de le dire et l'on en sort au tournant de la phrase, à chaque retour sur soi on regarde ailleurs et ailleurs, hasard parmi les hasards, ce dont

⁵ « C'est une des règles de mon système de l'harmonie générale que le présent est gros de l'avenir et que celui qui voit tout, voit dans ce qui est ce qui sera. » (Leibniz, *Théodicée*, para. 360).

semble parler aussi Stéphane Mallarmé dans son poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Lecteurs, on se doit, enfin, entièrement à cette impression de continuer ceci, qu'on lit et qu'on dit. Reste, pour compléter le détour, de faire finalement recours aux livres pour y retrouver une expérience pareille, à peine éclosée peut-être, juste une chance, ne serait-il que de lire encore. Parce qu'une chance d'exister, lorsqu'elle revient, passe toujours par les hauts et les bas d'un rêve pareil.

On aimait les livres et on avait l'impression d'en continuer le récit, on se dirait en retard par rapport à eux. On lève la tête et on ferme les yeux, on prononce cette parole seconde et on se retrouve d'emblée projeté inexorablement, par le biais du système langagier, vers le trop plein qui émane du monde, un réseau autonome de connexions multiples à l'intérieur duquel les hommes se déplaceraient d'une manière semblable à celle que, avec le progrès de la communication numérique, est devenu le web. On se souvient des livres qu'on a aimés, et notamment d'André Breton, qui dans son roman *Nadja* parlait déjà de cet endroit étrange avec « des escaliers secrets, des cadres dont les tableaux glissent rapidement et disparaissent pour faire place à un archange portant une épée ou pour faire place à ceux qui doivent avancer toujours, des boutons sur les quels on fait très indirectement pression, et qui provoquent le déplacement en hauteur, en longueur, de toute une salle et le plus rapide changement de décor : il est permis de concevoir la plus grande aventure de l'esprit comme un voyage de ce genre au paradis des pièges. »⁶ On aimait les livres, et on se souvient avoir lu que le geste fondateur de Platon fut de bannir les poètes et les artistes hors de la Cité, et que en fait l'activité artistique elle-même ne s'identifie avec la production d'images, d'illusions, de faux-

⁶ Breton, André, *Nadja* (édition entièrement revue par l'auteur), Gallimard, Paris, 1964, p. 131.

semblants, qu'à la condition de s'en détacher aussitôt, en les alignant sur le fond d'une solution synthétique, comme les dames et les épreuves se succédant selon le récit-archetype de la Quête, sur le chemin des héros des romans du Moyen-âge. Soudain, là où l'on croyait retourner sur soi-même pénétrant ultérieurement dans la sensation de disparaître, cela sert en réalité à ouvrir, dévisser sur le pas d'autres histoires, d'autres images, sur telle expérience, telle attente particulière, histoires de deuils, retards, poursuites, pertes, trahisons, attentes, autant de machines célibataires, histoires qu'à l'occasion reviendraient à l'esprit et qu'on aurait entendu ailleurs, rêvées, ou lues dans d'autres livres, parce que les lectures sont des souvenirs comme les autres. Du coup on ouvre les yeux mais les yeux sont ailleurs, arrachés, lancés à la recherche passionnée et prolongée des conditions justes qui permettraient d'être là quelque part, n'était-ce qu'en raison d'avoir *mal vu* et *mal dit*, comme le titre du livre de Samuel Beckett. Ambiguïté du propos de la lecture : ceci, qu'on lit, ce que l'auteur voulait dire en l'écrivant, à la fin reste toujours à établir en effet, s'il ne l'avait déjà été en lui remettant le récit à la fois exclusif et provisoire de sa propre histoire, celle de son propre à-venir de lecteur et de personne, de sa lecture et de l'interdit qui la décale, en ce qu'elle ne serait plus qu'une variation sur l'imaginaire d'un livre, ou une manière d'exister en attendant autre chose.

Ainsi on recommence à lire, sans doute différemment, moins pour dévoiler le sens d'un livre que pour y rechercher une raison quelconque d'être là, soit-elle éphémère, soit-elle un mythe qui nous appartiendrait pour un instant, juste le temps de le lire et de le dire. Reconnue maintenant comme l'effort absurde de Sisyphe qui veut sortir de la pensée en pensant et qui reste prisonnier des fictions qu'il invente lui-même sans trêve. Comme un roman, ou comme un acteur qui se prépare à

raconter une histoire où tout viserait même à imposer l'image d'un univers stable, uniforme, et cohérent, dont l'intelligibilité ne serait même pas mise en question. En redisant le vieux, en renouant néanmoins le récit à un ensemble pertinent de questions théoriques créant le vide au dessous : un sentiment introduit par une phrase, ou un mot qui est comme un déclic qui coupe les liens, et qui permet, par les biais d'un espace désaxée par l'interdit, de voir assez loin dans le tourment de vouloir mettre toujours tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, et cette phrase dans un mot. Comme un roman, on s'imagine pouvoir, on fait semblant sans doute, on dirait se devoir entièrement à ce sentiment emprunté à quelqu'un. Une image emprunté à ce père dont le nom aura disparu de l'histoire, reprise en s'effaçant également devant elle, de son côté, ou copiée sans doute en demandant une permission, imposant un retrait à son propre corps pour la laisser passer, par politesse, respect, s'oubliant soi-même dans le mouvement mental qu'introduit la déférence, et, en tout cas, selon marques conventionnelles de la citation, la note ajoutée en bas de la page. De toute façon, la lecture se rend nécessaire, et lire un livre, cela sert à regarder dans le miroir, se raconter une histoire, choisir dans le catalogue des mondes possibles qui nous fournit la bibliothèque (Borges), et l'endosser comme une production romanesque (Barthes), ou comme une expérience de l'impossible de la vie (Bataille) – les *ouvertures* laissée par l'auteur ne servant qu'à ça, à la limite : l'endosser facilement. Et à supposer que l'on devient les histoires qu'on se raconte – car on se doit, enfin, entièrement à cette impression – c'est exactement ce qui arrive lorsqu'on se raconte l'intense intrigue d'un roman : raconter une histoire, cela sert à devenir cette histoire en personne, bel et bien, une vraie falsification, l'endosser à outrance, jusqu'aux dents et jusqu'aux larmes, jusqu'à s'imprégner d'un réalisme dont la vérité ne tiendrait que dans l'atmosphère asphyxiante faisant craindre que la fin est

proche, juste au sommet de l'outrance. Raconter une histoire, cela réduit le monde à la mesure de l'homme, et à la douceur insupportable de le découvrir ainsi.⁷ Cela met en place dès le premier instant une situation limite qui oblige à ne jamais renoncer à la haute tension acquise par le drame dès le départ. Tout affairément langagier, conceptuel (philosophique), devient pervers. Raconter une histoire, qui serait aussi la sienne, ne sert plus qu'à en épuiser le sens, la déployer vers l'avant en s'obstinant, dans la transgression de ce qui a été, l'ôtant au passage de toute assurance et jusqu'à la solitude immense, une étonnante disponibilité, jusqu'à la gravité et à l'incertitude du commencement. L'emmener même jusqu'à une certaine simplicité du vocabulaire, une souplesse de l'exprimable dépouillé jusqu'à une sensation très légère, presque aérienne, qui s'*inexprime* selon la formule de Roland Barthes⁸, nue jusqu'à la jouissance amère d'en être là ainsi, projeté vers l'avenir qu'on abandonne. On se dirait au plus près d'une musique, de la belle poésie du vide n'ayant pas besoin de signification, un nouveau monde qu'on approche pour lui manquer, œuvré par une espèce de conscience critique, espace ouvert par un retour théorique sur soi. Un éclair qui retourne les ongles, dirait Georges Bataille.

On recommence à lire, et il est vrai aussi que des lecteurs d'un jour nul ne connaît jamais le nom. Choisir chaque pas à franchir en avant, se mettre dans le

⁷ Dans le chapitre "lecture privée" de sa personnelle *Histoire de la lecture*, Alberto Manguel décrit ainsi l'intimité des nuits de son enfance, qu'il passait dans sa chambre, au creux de son lit, y retrouvant une sorte de foyer où il savait pouvoir revenir le soir suivant pour s'isoler du monde entier et plonger dans la lecture, expérience des plus solitaires, la solitude même: « Immobile sous les draps, mon corps ne demandait rien. Ce qui se passait se passait dans le livre, et c'était moi qui racontais l'histoire. La vie se déroulait parce que je tournais les pages. Je ne crois pas pouvoir me rappeler joie plus grande, plus *complète*, que celle d'arriver aux quelques dernières pages et de poser le livre, afin que la fin ne se produise pas avant le lendemain, et de me renfoncer sur l'oreiller avec le sentiment d'avoir bel et bien arrêté le temps. » (Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Actes Sud, 1998, p. 185).

⁸ « La matière première de la littérature n'est pas l'innommable mais bien le contraire le nommé. [...] L'écrivain n'a donc nullement à « arracher » un verbe au silence, comme il est dit dans des pieuses hagiographies littéraires, mais à l'inverse, et combien plus difficilement, plus cruellement et moins glorieusement, à détacher une parole seconde de l'engluement des paroles premières que lui fournissent le monde, l'histoire, son existence, bref un intelligible qui lui préexiste, car il vient dans un monde plein de langage, et il n'est aucun réel qui ne soit déjà classé par les hommes : naître n'est rien d'autre que trouver ce code tout fait et devoir s'en accommoder. On entend souvent dire que l'art a pour charge d'exprimer l'inexprimable : c'est le contraire qu'il faut dire (sans nulle intention de paradoxe) : toute tâche de l'art est d'inexprimer l'exprimable. » (Barthes, Roland, *Essais critiques*, dans *Œuvres complètes*, Vol. II, éd du Seuil, 2002, 278-279).

geste, dans l'action, toujours insoumis à la convention de la trace, hypersensibles même à l'inscription de son nom propre dans la signature, il est également vrai que c'est courir là le risque de disparaître. Si, lire un livre, cela sert à renvoyer à une tradition, rechercher dans les livres les conditions justes qui permettraient d'écrire, la source de l'écriture, de Socrate à Félix Fénéon, jusqu'à Jacques Vaché et à Armand Rodin, cela a souvent affirmé des dispositions qui rendent impropre à tout travail littéraire ordinaire, ou même firent s'en détourner. Ainsi Jacques Rigaut demeura confiné dans sa chambre, se disant que depuis le temps qu'il cherche à faire quelque chose il n'y a rien à faire ; et après avoir rédigé puis déchiré cent courtes notes de toute manière illisibles il devait en effet, le 5 novembre 1929, se tirer une balle dans le cœur. De là aussi, peut-être, le silence de Rimbaud, enfant poète se débattant au cœur de la langue, n'ayant plus tant l'impression de pouvoir compléter voir réinventer le monde, que d'être plutôt déjà et toujours pensé par celui-ci. On se souvient également des disques optiques qu'en 1935 Marcel Duchamp avait présenté au Parc des Expositions de la Porte de Versailles, que personne n'avait remarqué alors qu'il les faisait tourner sur un phonographe pour que cela donne l'impression d'un relief. « J'allait voir cela. – note Henri-Pierre Roché dans ses *Souvenirs* – tous les disques tournaient à la fois autour de Duchamp, les uns horizontaux, les autres verticaux. une vraie fête... mais on eût dit que le petit stand était frappé d'invisibilité. Pas un des visiteurs partis pour la chasse aux inventions pratiques ne s'arrêtais : un seul coup d'œil leur suffisait pour voir que, entre la machine à comprimer et à brûler les ordures, à gauche, et le coupe-légumes instantané, à droite, ce truc-là n'était pas pratique. » « Erreur cent pour cent. – lui dit alors Duchamp en souriant : – Au moins c'est net. »

Pourtant, la recherche qu'ils ont menée dans les livres, guettant leur vie écrite par le biais du langage toujours trop lourd des manifestations de la pensée et de la vie, devient, sous sa forme propre, une expérience littéraire inventant un rapport inédit entre l'écriture et la vie : une activité symbolique qui, n'élevant guère son propre échec au dessus de soi-même à l'instar d'un horizon définitif, n'est qu'une voie parmi d'autres également susceptibles de démontrer tout simplement qu'il n'existe que l'homme avec son désir d'être là. Lecteurs, hommes, de par ce glissement du temps de la postérité au temps humain, à l'expérience de l'instant présent, dans l'« objet », ou le geste, certes, mais dans le sujet même en un premier temps, on retarde son propre événement, cultivant pleinement chaque moment en cherchant non le « fruit » de cette expérience, mais l'expérience même de la Recherche. Ce qui contribue également à instituer le retour à un rapport nomade et presque oral avec la tradition, et, lorsqu'une attitude devient forme, permettant aussi d'interroger une fois de plus les étranges raisons pour les quelles il y a encore des livres plutôt que rien.

Reprenant et développant la thèse selon laquelle la période contemporaine serait, depuis une trentaine d'années, celle de la fin de l'art, on dirait en fait, de façon très hégélienne, que lorsque apparaît la conscience de soi, l'histoire parvient à son terme, ce qui ne signifie pas que cette période ne produirait plus d'œuvres d'art, mais que l'art a atteint le niveau de «l'autoréflexion», c'est-à-dire l'âge philosophique adulte⁹. Et lorsque, lecteurs, on a remplacé la question « qu'est-ce cela veut dire ? » par « comment suis-je possible? », partant ensuite à la recherche de ses mythes et de ses fictions dans le catalogue des actions possibles, l'art devient une forme de philosophie où il est question de ce que les philosophes qualifieraient

⁹ Selon le philosophe et critique d'art américain Arthur Danto, par exemple, il est important de bien distinguer l'art moderne, qui commence avec Van Gogh et Gauguin dans les années 1880 et s'achève avec l'expressionnisme abstrait d'un Pollock ou d'un Rothko dans les années soixante, de l'art contemporain auquel appartiennent les œuvres d'Andy Warhol ou de Joseph Beuys. (Cft. Danto, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, éd. du Seuil, Paris, 2000).

de problème ontologique, se caractérisant par le fait tout à fait nouveau que n'importe quel objet, soit-il très ancien et tout prêt à l'instar d'un *ready-made* ou d'un plagiaire, peut désormais devenir une œuvre d'art. L'écriture n'est-elle pas d'ailleurs une sorte d'activation, de remise en mouvement de la matière gluante d'un monde que l'on retrouve déjà prêt et dense de tout ce qui a déjà été dit et fait ? Le contexte de leur écriture opposerait en fait totalement la réplique exacte (mais différente) de l'original, inscrivant d'emblée et provisoirement la copie dans le domaine d'une expérience singulière et créative de lecteur passionné, celui de son propre roman, ou, pourquoi pas, du cinéma de sa propre vie, la pièce de théâtre. Ainsi s'explique sans doute le fait, confirmé en cette rentrée littéraire, qu'on ne compte plus les philosophes ou les auteurs formés à cette discipline qui consacrent un livre à la littérature ou qui se muent en écrivains et, déjouant les frontières de « genres », proposent des textes qui s'écartent de la pure théorie. Cette tendance est à entendre comme une manière de sortir de la philosophie comme discours de la maîtrise puisque, tant qu'elle y demeure, la philosophie n'est qu'un effort dérisoire pour domestiquer l'expérience en lui substituant la loi de l'impersonnel. Cette approche conditionne largement la réception actuelle du genre romanesque par les philosophes, pour qui la littérature apparaît désormais « moins comme un passe-temps et davantage comme une ressource éclairante, une balise qui, dans l'agitation des révisions idéologiques déchirantes, leur promet des enseignements dont ils sont convaincus que la philosophie les prive. »¹⁰ L'apparente confusion actuelle est exactement ce à quoi l'on pouvait s'attendre après la fin de l'art, et, avec un revival naturaliste en littérature et le mouvement neo-figuratif en art (Salle, Schnabel), on a pu même dire qu'après un fantastique détour pendant les années '70, l'art et la littérature s'étaient remis sur les rails, sur le droit chemin, et même que, par

¹⁰ Lacroix, Alexis, *Je pense, donc j'écris*, dans « Le Magazine Littéraire », n. 489, septembre 2009.

exemple, pendant les années '80, les *nouveaux romanciers* étaient revenus à l'autobiographie. Mais maintenant que nous savons qu'il est impossible de faire autre chose, et que chaque fois que l'on fait la même chose, c'est en fait une chose différente, il n'y a plus lieu de montrer quoique ce soit du doigt en disant que ce n'est pas de l'art, que c'est historiquement rétrograde ou que ce genre de choses ne se fait plus. Du coup on dirait que c'est fini, le « récit philosophique » de l'art est terminé : c'est la fin de l'histoire de l'art considérée comme une sorte de scénario que l'art est censé respecter, un récit en train de s'écrire. Quand il n'y a plus de schéma pour indiquer ce qui est historiquement sur la bonne ou sur la mauvaise voie, au moins une partie de la panoplie du critique d'antan disparaît. Il faut alors sans doute une nouvelle sorte de critique, et cela, bien sur, n'interdit en aucune façon une critique en termes de bon ou mauvais. Mais il est de moins en moins intéressant de dire par exemple que « cela a déjà été fait » on pourrait même avancer que le propre de cet art (la lecture, en tant que celle-ci définit désormais l'expérience artistique) réside justement dans l'usage des méthodes et des modes de pensée les plus étrangères à sa règle de conduite pour critiquer cette conduite même – non point pour la subvertir ou pour la retrancher plus fermement dans son champ de compétence, mais pour l'élargir, l'ouvrir à d'autres champs de réflexion ou d'activité, renégocier ses limites et suspendre ses certitudes. Et d'envisager, par exemple, un « retard » dans sa propre démarche, ne serait plus que l'un de ces méthodes, l'un de ces modes de pensée, l'une de ces fictions, et en proportion de ce qu'il ajoute par rapport à l'ancienne juridiction, toute expérience sera alors moins assuré dans l'absence de maîtrise de ce qui la déborde, la moque, l'excite. Car d'être en retard, cela ne suffit pas au lecteur de l'annoncer, donner une définition et même un ordre légal, il faut qu'il essaye de se rattraper pour de bon. A l'idée du retard est intimement liée celle de poursuite, car lorsqu'on est en retard on court

après le temps et après le fait d'être là, pour une raison quelconque. Le lecteur est en retard et en retard. Pas exactement doublement en retard, le lecteur ajoutera au retard caractérisant son statut dans la littérature une comédie du retard comme pratique esthétique, qui le concernera en tant qu'individu passionné, donnant une forme à un engagement esthétique, idéologique et biographique. En plus d'être en retard, de fait, le lecteur est un retard en acte. Le lecteur se sait pathétiquement en retard sur les autres, il est celui qui ne sait pas encore, un idiot ou un enfant qui est là peut-être par hasard, ou par passion, puisque son infamie est son dû, puisque son existence consiste en cette combustion immédiate de son insolence¹¹. Lire des romans, cela sert à changer de position, franchir un pas vers l'avant, quitter le texte tel qu'il fut et aller de fiction en fiction, les pas se succédant on se met ainsi à courir. D'où la choix du dilettantisme, d'une posture d'amateur, tenu à rien d'autre que son propre plaisir, et un vagabondage intellectuel ardent, préoccupé d'avancer en esquivant la promotion de soi-même, toujours vers un plus haut degré d'insécurité.

Une certaine disponibilité de soi-même et de l'histoire de l'art, uni à un anti-intellectualisme formaliste, consentent ainsi au lecteur de broyer l'idéalisme tout court, celui qui se voit rapiécé en étendard par les tenants de l'académisme sans cesse renaissant, et à Alain Robbe-Grillet de nommer *Romanesques* ce qu'on a pu définir son triptyque autobiographique. Là où l'œuvre sérieuse est dans l'effet et veut se faire reconnaître, n'existe dès qu'on la considère et aspire à intimider, l'impression de se devoir entièrement au roman ne prend consistance que dans son propre rebondissement, dans la course et dans le bout de se rattraper, dans la dilapidation du projet dans sa course.

¹¹ Cft. : Jouannais, Jean-Yves, *L'idiotie. Art, vie, politique-méthode*, Beaux-Arts Magazine, 2003.

On lis des livres, et on a la sensation d'en continuer le récit en complétant son propre récit personnel : c'est d'un amour dont il s'agit, comme dans le désir, on se doit entièrement à la sensation de ne jamais pouvoir lire un livre jusqu'au but, de ne jamais l'avoir tout à fait, même si on arrive à le lire jusqu'à la fin. On ressent une sensation très nette d'oublier précisément parce qu'on lit, la lecture n'étant pas, selon la formule qu'emploie Barthes dans le paragraphe intitulé *La lecture, l'oubli* de son livre *S/Z*, « une opération prédicative. »¹² On aime les livres, et cependant dans la lecture les textes deviennent pluriels, pour pouvoir prendre plaisir à l'œuvre elle-même, l'objet du désir, on est prêt à en oublier l'origine et ses conditions à partir de la perspective *unique* de l'auteur, et à répéter pour son propre compte, complétant son propre récit présent, un fragment de Nietzsche, quand il dit que « sans doute le mieux est-il de séparer l'artiste de son œuvre assez radicalement pour ne pas le prendre au sérieux autant que son œuvre. Il n'est après tout que la condition de son œuvre, le sein maternel, la terre, parfois l'engrais et le fumier sur lequel, hors duquel l'œuvre pousse, – le plus souvent, c'est donc quelque chose qu'il faut oublier pour pouvoir prendre plaisir à l'œuvre elle-même. C'est aux

¹² « *Je lis le texte*. Cette énonciation, conforme au 'génie' de la langue française (sujet, verbe, complément) n'est pas toujours vraie. [...] je ne lui fais pas subir une opération prédicative, conséquente à son être, appelée *lecture*, et je n'est pas un sujet innocent, antérieur au texte et qui en userait ensuite comme d'un objet à démonter ou d'un lieu à investir. Ce 'moi' qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement : perdus (dont l'origine se perd). [...] Lire [...] n'est pas le complément réactif d'une écriture que nous parons de tous les prestiges de la création et de l'antériorité. C'est un travail (ce pourquoi il vaudrait mieux parler d'un acte lexéologique – lexéographique, même, puisque j'écris ma lecture), et la méthode de ce travail est topologique : je ne suis pas caché dans le texte, j'y suis seulement irrepérable : ma tâche est de mouvoir, de translater des systèmes dont le prospect ne s'arrête ni au texte ni à 'moi' : opératoirement, les sens que je trouve sont avérés, non par 'moi' ou d'autres, mais par leur marque *systématique* : il n'y a pas d'autre *preuve* d'une lecture que la qualité et l'endurance de sa systématique ; autrement dit : que son fonctionnement. Lire, en effet, est un travail de langage. Lire, c'est trouver des sens, c'est les nommer ; mais ces sens nommés sont emportés vers d'autres noms ; les noms s'appellent, se ressemblent et leur groupement veut de nouveau se faire nommer : je nomme, je dénomme, je renomme : ainsi passe le texte : c'est une nomination en devenir, une approximation inlassable, un travail métonymique. – En regard du texte pluriel, l'oubli d'un sens ne peut donc être reçu comme une faute. Oublier par rapport à quoi ? Quelle est la *somme* du texte ? Des sens peuvent bien être oubliés, mais seulement si l'on a choisi de porter sur le texte un regard singulier. Le lecture cependant ne consiste pas à arrêter la chaîne des systèmes, à fonder une vérité, une légalité du texte et par conséquent à provoquer les 'fautes' de son lecteur ; elle consiste à embrayer ces systèmes, non selon leur quantité finie, mais selon leur pluralité (qui est un être, non un décompte) : je passe, je traverse, j'articule, je déclenche, je ne compte pas. L'oubli des sens n'est pas matière à excuses, défaut malheureux de performance ; c'est une valeur affirmative, une façon d'affirmer l'irresponsabilité du texte, le pluralisme des systèmes (si j'en fermais la liste, je reconstituerais fatalement un sens singulier, théologique) : c'est précisément parce que j'oublie que je lis. » (Barthes, Roland, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, Ed du Seuil, Paris, 2002, vol. III, pp. 126-127).

physiologues et aux vivisecteurs de l'esprit de scruter l'*origine* d'une œuvre, jamais aux hommes de l'esthétique, jamais aux artistes ! »¹³ C'est d'un amour dont il s'agit, et par souci de sauver la vie à la littérature, par crainte de perdre enfin ce dont dépend son propre destin de lecteurs – la crainte de devenir fou dirait Georges Bataille¹⁴ – on est prêt à confier aux livres son propre destin particulier, comme le ferait le narrateur d'un roman du catalan Enrique Vila-Matas. Repérer dans les livres l'expression de sa perte la plus intime, c'est découvrir dans les vies des autres une expérience qu'on ne pourrait confondre avec quoi que ce soit (d'ailleurs les lectures sont des souvenirs comme les autres), une histoire qui soit la *propre*, ou peut-être seulement un peu, car il est vrai, en effet, que ces souvenirs empruntés à la littérature ne sont plus qu'un résidu extrême d'individualité irréductible, et, d'autre part, cent pour cent une erreur de lecture, ajouterait Duchamp, mais c'est toujours mieux que rien. Dans les livres, on se voit désormais restitué à ses souvenirs de lecteurs, y compris aux souvenirs de ses lectures, car en effet, en se souvenant dans la mémoire des auteurs, on aura sauvé aussi un éclat microscopique et miniaturisé de leur littérature irréductiblement individuelle. Un reste, roman du reste de sa vie, son thème, ou un « roman du Je », selon la formule de Philippe Forest, pour qui le réel n'est un *thème* « que dans la mesure très exacte où ce thème a le statut d'un 'reste' »¹⁵. En fin des comptes, aucun texte n'existe avant qu'un *je* ne le lise, donnant sa vie à un reste de destin littéraire. Et aujourd'hui, en effet, le monde étant ce qu'il est, c'est déjà beaucoup que d'avoir un brin de littérature personnelle à inscrire entre les lignes d'un livre disparu, des souvenirs littéraires et minuscules, qu'on pourra toujours regonfler ensuite jusqu'à en faire ne fut-ce qu'un volume de *notes sans texte*, comme celui, posthume, où les amis de la maison d'édition

¹³ Nietzsche, Friedrich, *La généalogie de la morale*, dans *Œuvres Complètes*, vol. VII, cit., p. 291.

¹⁴ « Ce qui m'oblige d'écrire, j'imagine, est la crainte devenir fou. » (Bataille, Georges, *Sur Nietzsche*, dans *Œuvres Complètes*, t. VI, Gallimard, Paris, 1973 p. 11.

¹⁵ Forest, Philippe, *Le roman, le Réel*, dans : *Le roman, le réel et autres essais*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007, p. 47.

Adelphi – des *lecteurs* – ont recueilli tous les écrits du triestin Roberto Bazlen, un auteur dont l'étonnante fréquentation des livres (il avait été le conseiller d'Einaudi, l'un des piliers de la maison Adelphi depuis sa fondation en 1962, et l'ami de Svevo, Saba, Montale et Proust, outre que l'introducteur en Italie de Freud, Musil et Kafka, entre autres) lui avait fait remarquer un jour qu' « on ne peut plus écrire de livres. C'est pourquoi – poursuivait-il – je n'écris pas de livres – Presque tous les livres ne sont guère que des notes en bas de page, gonflées jusqu'à en faire des volumes. Je n'écris donc que des notes en bas de page. »¹⁶

On recommence à lire et d'une manière sans doute différente, en amateurs, artistes aimant se confondre avec tout ce qu'ils aiment. Mais qu'en reste-t-il de ces amours? Des notes, des expériences littéraires, des vies d'artiste (ou plutôt artistiques) reproduites en bas de la page, et une notion de vie écrite « inversant l'ambition commune d'écrire sa vie » dit Jean-Yves Jouannais dans son livre consacré aux *Artistes sans œuvres* : une histoire personnelle qui « condamne sans appel l'incapacité de l'histoire officielle à intégrer comme gestes littéraires, poétiques, des objets ou événements tels que le suicide de Jacques Rigaut, les combats de box d'Arthur Cravan, les chaussures de Joyce, les concours de tir organisés par Brautigan dans la cuisine de son ranch ou la pratique masturbatoire de Pierre Guyotat. »¹⁷ Une histoire de vies exemplaires vouées à l'amour et consacrées à littérature, fidèles et tourmentés, des vrais poètes pour qui rien faire, n'était guère un *ne rien faire*.¹⁸ Aussi, le silence d'Arthur Rimbaud n'aurait plus rien d'un

¹⁶ « Io credo che non si possa più scrivere libri. Perciò non scrivo libri – Quasi tutti i libri sono note a piè di pagina gonfiate in volumi (*volumina*). Io scrivo solo note a piè di pagina. » (Bazlen, Roberto, *Scritti* - texte établi par Roberto Calasso, Adelphi, Milano, 1984). Roberto Bazlen, quelque peu tombé dans l'oubli, avait été fort célèbre et vénéré dans le monde de l'édition italienne, et l'ensemble des écrits – dont un roman inachevé, *Capitaine au long cours* – a été recueilli en cahiers et publié par les éditions Adelphi cinq ans après sa mort, en 1970, sous le titre : *Note senza testo*.

¹⁷ Jouannais, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres*, Gallimard, Paris, 2009, pp. 112-113.

¹⁸ A propos de Roland Barthes « célibataire de l'art », et notamment du projet de ce qui aurait été son roman *Vita Nova*, cft. : Philippe Forest, *Le temps (romanesque) retrouvé de Roland Barthes*, « Art Press », n. 212.

scandale, et ne représenterait plus qu'un simple déplacement du travail ailleurs, selon une ambition littéraire maudite et un cheminement si peu commun qui devait le mener de l'idée d'un livre, objet extérieur, à la conscience de soi même¹⁹. Prononcer le nom de Rimbaud, lorsque lui il s'était fait silencieux, l'inscrire dans une histoire, ou Histoire(s) – comme le film de Jean-Luc Godard – de la littérature, cela sert à restituer de la valeur à son silence, gonflé jusqu'à rétablir l'existence même qu'il exclu de sa présence : la violence du sacrifice n'étant rien sans l'œuvre sacrifié, si à un moment donné il n'a pas pu en être le sujet, il en deviendra à son insu l'objet, une note sans texte dirait « Bobi » Bazlen. Et tant pis (*pour le bois qui se trouve violon!*) si *c'est juste une image*, pour reprendre les mots de Godard, et pas *une image juste*, ce sera ainsi en tant que personnage qu'il aura tant fasciné les écrivains, ceux qui écrivent, signent et publient encore, intégré par d'autres voies la littérature qu'il avait finalement contourné²⁰. On retrouverait également des œuvres et des auteurs jadis oubliés ou interdits. Comme Armand Rodin, par exemple, poète des jours et des nuits passés à l'écoute des ondes courtes radio, dont le lyrisme relevait, non pas de l'inspiration – réactionnaire et tautologique –, mais de l'information, de la réception, en sacrifiant l'augmentation de l'ego à une insatiable curiosité pour de phrases qui n'étaient pas les siennes. Ou encore Balzac, réputé

¹⁹ Dans la lettre à Izambard du mai 1871, Rimbaud s'adresse ainsi à son professeur : « Je me dois à la Société, c'est juste ; – et j'au raison. – Vous aussi, vous avez raison, pour aujourd'hui. Au fond, vous ne voyez en votre principe que poésie subjective : votre obstination à regagner le râtelier universitaire – Pardon ! – le prouve. Mais vous finirez toujours comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire. Sans compter que votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère, – bien d'autres espèrent la même chose, – je verrai dans votre principe la poésie objective, je la verrai plus sincèrement que vous ne le feriez ! – Je serai un travailleur : c'est l'idée qui me retient, quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris, – où tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous écris ! Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève. Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille pour à me rendre *Voyant* : vous ne comprenez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire Je pense : on devrait dire on me pense. – Pardon du jeu de mots. JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se retrouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait. »

²⁰ Ainsi Jacques Rigaut, s'il exista peu ou à peine, il a été vite supplanté par un Jacques Rigaut, avec un « d » final – André Breton persista à écrire ainsi son nom –, et ensuite par cinq personnages de fiction : il fut le héros de *La valise vide* (1923) de Drieu La Rochelle, puis du roman *En joue !* de Philippe Soupault (1925), et, une fois suicidé, il reviendra hanter Drieu la Rochelle dans *L'adieu à Gonzaque* et *Le Feu follet*, pour ensuite devenir l'un des personnages du roman qu'Enrique Vila-Matas a consacré à la « Communauté Shandy » (*Abrégé d'histoire de la littérature portative*, Christian Bourgeois éditeur, Paris, 1990).

archaïque et totalitaire, il a poursuivi une existence semi-clandestine comme éboueur du texte, carrelant les rues de Paris en catégorisant les passants, interdit de lecture parce-que bavard, monolithique, lisse, non fragmentaire, en un mot : *lisible*... On notera au moins au passage que sa force réside dans l'épiphanie d'un réel inexorable et plus vrai que nature, désaxé par cette obsession de la faille, d'un déchet qui fascine, de l'ordure revenant quand bien même l'histoire (et l'Histoire) serait finie et qu'il retient comme de l'or, *hermeneutisé* par l'avarice, ce désir d'un vigueur exemplaire, coups de balais à répétition l'emportant dans le caniveau.²¹ Et puis tous les écrivains imaginés par Borges, et tous les livres à peine esquissés ou même inédits, simplement évoqués au détour d'une lettre, annoncés par un lecteur sur les pages d'un autre livre.

²¹ « A la mesure du geste de totalisation-homogénéisation qui le déclenche et dont il est l'envers, ce *retour du reste* se manifeste sous toutes les espèces possibles – hors la loi, revenant, fragment, cadavre, dépouille, ruine, débris, faille, crétin, déchet excrémental et autre, fumier, boue, fange, détritiques, résidus, vestiges –, et parfois conjointement [...] à la faveur de véritables scénarios [...]. Reste qu'au terme de nos analyses, nous savons également que l'intelligence littéraire de Balzac aura été de comprendre non seulement que cet Autre était inéliminable, mais qu'il fallait *composer* avec lui sous peine de condamner le roman à mourir d'inanition : 'là rien de réel' pouvait-on lire des sphères décantées dans *La Fille aux yeux d'or*... » (Lucien Dällenbach, *La canne de Balzac*, José Corti, Paris, 1996, p. 133, 136). A sa manière, le livre de Lucien Dällenbach fait rebondir l'effort de reprendre Balzac pour lui ouvrir finalement les portes de l'avenir après une aussi longue absence et profitant de ce qu'entre-temps on a appris. D'après Lucien Dällenbach « la mémoire balzacienne présuppose l' « oublié » et *la Comédie humaine*, en un sens, n'a été voulue aussi massive qu'en raison d'un immense effort de mémoire, d'une expérience qui « flanche » sous les coups de l'obsession où « un moment ou à un autre, chacun perde pied, à commencer par son auteur » (Interview de Lucien Dällenbach par Bernard Comment, *Come back de Balzac?*, dans "art press" n. 213, mai 1996, p. 58) : « reprendre langue avec Balzac après le Nouveau Roman ; rendre à la *Comédie humaine* son titre de roman-roi en prouvant que cette œuvre, colossale, relève encore et toujours de la 'littérature vivante', qu'elle a toutes les ressources qu'il faut pour offrir à chacun les lectures dont il a maintenant envie » (Dällenbach, *La canne de Balzac*, cit., p. 15). Un effort qui ajoute à la vulgate moderne une certitude nouvelle que n'étant pas téléologique l'histoire de la littérature ne saurait autoriser davantage de figer Balzac dans la société bourgeoise de la première moitié du XIXe siècle que le Nouveau Roman dans celle des années 50 : « s'il est vrai que la lecture est comparable à une balle lancée contre un mur, à un fil que l'on tire, ou encore à un monde possible choisi au départ parmi d'autres, n'avons-nous pas très modestement apporté la preuve que ce fil tiré ou ce monde élu en ramène bientôt plusieurs avec soi, que Balzac – indépendamment des questions qu'on lui pose – se révèle incroyablement porteur ; et quelle que soit la balle, que *La Comédie humaine* est le texte qui non seulement la fait rebondir le plus haut possible, mais la renvoie avec des sauts si nombreux et si imprévisibles qu'elle méduse, altère, et fait perdre la maîtrise à celui – scripteur ou lecteur – qui se pique au jeu ? » (*Ivi*, pp. 167-168). « Quant à la germination, elle s'est produite par mimétisme, ou, par suite d'une fréquentation passionnée de mon objet, par contamination. Quelle que soit la question qu'on lui pose, le texte balzacien la fait toujours rebondir très haut, de manière inattendue, et en multipliant les rebonds. C'est ce qui fait de mon essai, je crois, un texte de plaisir – un plaisir d'ailleurs que chacun peut prolonger à sa guise : répondre langue avec Balzac, c'est nécessairement éprouver la force de répondant tout à fait extraordinaire de son texte et savoir – comme je le sais maintenant d'expérience – qu'il n'en est pas de plus porteur. » (Interview de Lucien Dällenbach par Bernard Comment, *Come back de Balzac?*, "art press" cit., p. 58).

Erreur cent pour cent. dirait Duchamp. Et pourtant, lecteurs, on se doit entièrement à cet erreur qu'est d'être en retard, la lecture oubliant l'intelligence de ce qui était dit dans ce qu'elle lit, elle devient *bêtement* la protagoniste de la littérature, se lance dans l'avenir concret de la pratique romanesque, pour de bon, et en bas de la page. Car une chance d'exister, lorsqu'elle revient, passe toujours par les hauts et les bas d'un rêve pareil. *Au moins c'est net*, comme la sensation de savoir que par delà toutes les contradictions de la parole et du monde, par delà la fatalité d'une séparation radicale, et malgré les attaques les plus virulentes faites aux langages, à l'auteur, à l'œuvre, à la valeur, etc., les livres restent l'un des plus beaux chants d'amour adressés à la parole littéraire. Ce qui, sincèrement, paraît déjà beaucoup. N'est-il pas nécessaire, à cette fin, d'oublier ?

* *

On aime les livres, et lorsqu'on aime un livre on se dit souvent avoir l'impression de voir ce livre disparaître sous les pas de sa propre lecture, d'en continuer le récit, le compléter par le sien propre, et on est prêt à croire Nietzsche, on le note en bas de la page, quand il dit que la lecture est une pratique artistique, et qu'il ne faut absolument pas être modernes, car, « évidemment, pour pouvoir pratiquer la lecture comme un *art*, une chose avant toute autre nécessaire, que l'on a parfaitement oubliée de nos jours – il se passe donc encore du temps avant que mes écrits soient 'lisibles' –, une chose qui nous demanderait presque d'être de la race bovine et certainement *pas* un 'homme moderne', je veux dire : savoir ruminer... »²². Comme un *art*, la lecture demande de savoir ruminer, réinventer la vie pour qu'un avenir lui appartienne, même s'il n'y a pas d'avenir. Et même s'il n'y a pas

²² Nietzsche, Friedrich, *La généalogie de la morale*, dans *Œuvres Complètes*, vol. VII, cit., p. 222.

d'avenir, on note en marge le nom d'Henry Miller, on le *rumine* quand il dit que l'avenir appartient entièrement à Rimbaud, et que lorsqu'il se propose de réinventer la vie, Rimbaud est plus vivant que jamais, même s'il n'y a pas d'avenir.²³ On se dit que la médiocrité est telle d'en être rien dans cette sensation misérable qu'est de se devoir entièrement aux romans, qu'il serait fantastique que l'avenir nous appartienne ; et on est prêt à croire Miller, par crainte de devenir fou, afin de pouvoir garder l'espoir que, de toute façon, cet avenir pourrait nous appartenir un jour. Et tant pis s'il n'existe pas. Dans cette attitude on se plait à soi même et on se sent plus vivants que jamais, au moins on ne s'ennuie plus du tout, d'ailleurs il n'y a que les gens qui n'ont pas d'imagination qui croient que les autres mènent, eux aussi, une vie médiocre. Lire un livre cela revient alors à faire avec celui-ci ce que proposaient les surréalistes pour insuffler un peu de joie au sinistre et solennel Panthéon de Paris : le couper verticalement en deux et séparer les deux moitiés de cinquante centimètres. Plus, devenir cette histoire en personne cela oblige à une posture étonnante : se gonfler comme un ballon et tourner dans l'air comme les disques optiques sur le phonographe de Duchamp, donner l'illusion du relief, entrant dans l'histoire, sans doute, comme plagiaire d'Yves Klein. On se sent plus vivant que jamais et on se livre jusqu'à la vertige d'un saut dans le vide vers un avenir qui serait à nous, pour se retrouver enfin, s'apercevant dans la peur qu'il n'y a guère de fond ni d'avenir, les pieds pendant en train de voler dangereusement soulevé de cinquante centimètres exacts au dessus de soi-même. On désigne le milieu qui serait le sien tout en se quittant tel qu'on était, on va vers le lieu de sa respiration à peine éclos à l'encontre des pages d'un livre qui n'appartient plus à Personne. On dirait une Rose volée à Paul Celan, qu'on aurait cachée, notée entre les pages d'un autre livre, dont on aurait oublié jusqu'à l'existence, perdue, puis

²³ Cft. Miller, Henry, *Le Temps des assassins: Essai sur Rimbaud*, Christian Bourgois, Paris 1984.

retrouvé et offerte à la lecture comme une fleur flânée et sèche, déformée. Fleur volée, misérable, clandestine, honte redoublée par le supplice d'être aussi celui qui se regarde voler l'histoire qui aurait été la sienne, témoin de sa propre fin, bourreau et victime. Rose comme la honte, rougeur de joues et nouvelle matière éthique – selon Giorgio Agamben, lecteur de *L'espèce humaine* –, montée sur la figure du jeune soldat italien qui rosit lorsqu'il est choisit pour être fusillé. Une note de plus qu'on ajoute en bas de la page.²⁴ Un Soldat revenant un jour dans les routes désertes de l'Allemagne de sa jeunesse, juste le temps de vérifier que rien n'y est plus pareil et que personne ne le reconnaît plus, personne ne l'attend. Sauf l'attente déchirante de la veuve, irrémédiablement veuve déjà, mais ne pouvant savoir, vivant d'espérer, résister ainsi, empruntant un nom de clandestine. Parce-que chez elle, clandestine, elle l'est chaque instant de plus qui marque les battements accélérés du cœur disant ce qu'il est fou d'espérer. L'attente d'une femme qui s'entête, lorsque tout autour il n'y a plus que la vaste étendue de la foule indifférente des autres, ses contemporains. Plus rien d'actuel, tout est irrémédiablement terminé déjà, toute catastrophe, toute guerre. On la dirait *déportée* chez elle, empruntant le mot que Roland Barthes emploie aussi à propos d'une *Troisième Forme*, entre l'essai et le roman. Note en bas de la page.²⁵ Du coup l'histoire – la sienne – se peuple de phantasmes, d'objets disparus, des réminiscences venant parasiter voire former le récit ou le portrait qui donnerait à ces restes leur sens et unité. Histoires d'attentes insupportables de ce qui ne vient pas, histoires de guerre, clandestines, de douleur et de Résistance, histoires et Histoire. Il y a ce phénomène de dédoublement qui fait

²⁴ « - *Du, komme hier!* C'est un autre Italien qui sort, un étudiant de Bologne. Je le connais. Je le regarde. Sa figure est devenue rose. Je le regarde bien. J'ai encore ce rose dans les yeux. Il reste sur le bord de la route. Lui non plus, il ne sait que faire de ses mains. Il a l'air confus. On passe devant lui. Personne ne le tient au corps, il n'a pas de menottes, il est seul au bord de la route, près du fossé ; il ne bouge pas. [...] Il est devenu rose après que le SS lui a dit : *Du, komme hier!* Il a dû regarder autour de lui avant de rosir, mais c'était lui qui était désigné, et quand il n'a plus douté il est devenu rose. » (Antelme, Robert, *L'espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1957 p. 241).

²⁵ « Cette désorganisation de la biographie n'est pas la destruction. Dans l'œuvre, de nombreux éléments de la vie personnelle sont gardés, d'une façon repérable, mais ces éléments sont en quelque sorte *déportés*. (Barthes, Roland, *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*, dans *Œuvres complètes*, cit., p. 463).

que c'est dans ce prisme-là que se révèle le monde, c'est à dire que peuvent apparaître certaines des choses à la fois et sans catalogue, que nous nous souvenons avoir un jour perdues. Du coup on verrait une voiture traversant l'Allemagne à marche forcée, direction Paris. C'est le mois avril 1945, au bord de la voiture, un homme habillé d'un uniforme de soldat américain regarde par la fenêtre les paysages délavés par la guerre, une catastrophe qui semble avoir essoré toutes les couleurs, laissant derrière elle un dégradé de marron peu appétissant. C'est à peu près ce que raconte François Mitterrand de la découverte miraculeuse de Robert Antelme a Dachau, lorsqu'en même temps sa jeune femme – nom de guerre : Marguerite Leroy – attendait assise sur les marches de l'escalier face à l'immeuble qu'ils habitaient à Paris, rue Saint-Benoît²⁶. Au fil des jours elle avait écrit le journal de cette attente, pour elle aussi le temps avait défilé à des vitesses variables, comme les paysages entrevus de l'arrière de la voiture : des carrés de peinture, dans lesquels apparaît soudain, en gros plan, le grain d'une peau ou le délié d'une main. Des clichés défilent à toute allure, pleines de couleurs et de zones sombres comme les détails d'un tableau immense et complexe ; un défilement où s'alternent des scènes fixes de toute beauté, des plans arrêtés sur quelques objets parfois si sensuels qu'on pense pouvoir ressentir à son tour, des gouttes dans la gorge, la peau mouillée dans la chaleur maritime. Soudain apparaît un fresque figurant des jeunes femmes volontaires STO de retour d'Allemagne, installées par terre dans un coin de la salle d'honneur au centre d'Orsay, regardant la bouche bée et les yeux fixes la colonelle au tailleur bleu marine leur disant de se lever et puis de se rasseoir. On note les livres qu'on a aimés, des histoires qu'on a lues, entendues, et des images qu'on a vues, et on a l'impression de continuer son propre récit, ceci qu'on lit et qu'on dit, et qui raconte aussi l'histoire d'une autre Marguerite, la même, âgée de 70 ans, qui

²⁶ Cft. Duras, Marguerite, Mitterrand, François, *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, Gallimard, Paris, 2007.

depuis l'époque de la guerre signait ses roman sous le nom du village de son père, Duras. Désormais elle vit seule dans sa maison de Neauphle-le-Château, son dernier roman lui a valu le prix Goncourt et le succès mondial. Depuis 1975, elle a renoué avec l'alcool, et en 1980 elle est transportée à l'hôpital de Saint-Germain-en-Laye où elle reste hospitalisée pendant cinq semaines. À son retour, elle écrit à Yann Lemée, un jeune admirateur rencontré cinq ans plus tôt à Caen, à l'issue d'une projection-débat de l'un des films à elle. Après six mois d'abstinence, elle sombre une nouvelle fois dans l'alcool. Serge July, rédacteur en chef de *Libération*, lui propose d'y tenir une chronique hebdomadaire pendant tout l'été 1980. Un soir, Yann Lemée lui téléphone et il la rejoint à Trouville. Elle l'héberge, en fait son compagnon et lui donne le nom de Yann Andréa²⁷. Sans doute un nom de clandestin, certainement le début d'une passion qui passe aussi par les mots. C'est à cette même époque qu'elle retrouve ses cahiers de la guerre, en les relisant elle se souvient des endroits et de tout le reste, de la guerre, de l'attente, et de la douleur. Lors d'un entretien, elle dit pourtant avoir tout oublié de ce retour, sauf lui, son mari. Ici, de même, on pourrait librement broder et faire se multiplier les fables édifiantes, les moralités douteuses, et affirmer que seule Marguerite Duras est capable de corroborer l'exactitude des pistes autobiographiques lacées dans ses textes, tout commentateur extérieur étant voué à des hypothèses presque impossibles à vérifier. Ou encore que même lorsqu'elle évoque des faits précis elle ne donne jamais les dates indispensables, par recoupements successifs, à l'établissement d'une chronologie, etc.. Mais cette conscience est seconde et ne doit pas venir entraver cet abandon, ce perdre pied de l'écriture. Il y a des réminiscences qui viennent parasiter voire former le récit qu'elle se fait encore lorsqu'elle est se

²⁷ Sur cette histoire avec Yann, Marguerite Duras écrira jusqu'à la fin de sa vie : *L'Homme Atlantique* (1982), *La maladie de la mort* (1982), *Les yeux bleus, cheveux noirs* (1986), *La pute de la cote normande* (1986), *Yann Andréa Steiner* (1992).

met à relire son propre texte. Elle essaie alors de s'abandonner, elle ferme les yeux et traverse le carré blanc de sa mémoire, se déplace pour aller d'un endroit à l'autre, comme dans le récit de François Mitterrand, à l'intérieur d'un camp où les morts et les agonisants seraient désormais jetés ensemble. Comme lui elle n'irait pas spécialement à un endroit précis, d'ailleurs on enjamberait les corps. Comme lui, du coup elle aurait entendu une voix faible s'élever d'un tas de corps apparemment inertes, elle l'aurait entendue articuler faiblement son prénom. Il y aurait eue quelque part cette voix faible qui l'aurait appelée, et lorsqu'elle se serait penchée, comme Mitterrand, elle n'aurait pas su qui ou quoi l'avait prononcé. Elle aurait cherché, et quand elle aurait trouvé que c'était lui, elle non plus ne l'aurait pas reconnu, car cette conscience seconde, critique, lui aurait dit une fois de plus qu'il ne s'agissait pas de lui, ni maintenant, ni jamais. Son souvenir alors s'immobilise, désaxé par un déclic théorique, le carré blanc se revisse dans les pas du questionnement critique.

Après avoir consulté aussi attentivement que possible le détail de son texte, Marguerite Duras du coup lève la tête. De quoi se souvient-elle ? Elle éprouve précisément la sensation d'avoir tout oublié. Comment rechercher les conditions justes qui permettraient de continuer à lire ? Comment faire sortir cette histoire, enfreindre cette interdiction absolue ? Comme dans le récit de Mitterrand noté plus haut, il faudrait faire faux papier pour remmener chez soi cette histoire qui, elle le sent, est allée par delà, n'est plus ce qu'elle était. Il faudrait la publier, lui donner un nom de guerre, l'habiller d'un uniforme, comme Robert Antelme dans le récit de Mitterrand. Ainsi, du moins, elle aura tout essayé, et même si méconnaissable, elle sera hébergée, transportée comme une femme ivre, hors de soi, déportée enfin dans la vie d'un autre lecteur. *Duras, La douleur*, lit-on sur la couverture de l'édition

originale P.O.L., qu'on ajoute, *ruminé*, en bas de la page. Note pour une histoire de la douleur²⁸.

²⁸ *La douleur* ouvre le recueil homonyme, qui comprend aussi : *Monsieur X dit ici Pierre Rabier*, *Albert des capitales*, *L'ortie brisée* et *Aurélia Paris*. Duras, Marguerite, *La douleur*, POL, Paris, 1985.

2. Notes de lecture.

2.1 Duras, *La douleur*. Reprise en mode mineur.

La douleur est un nom féminin qui sert à traduire une « sensation ou impression pénible », et, au sens moral, un « sentiment ou émotion pénible résultant de l'insatisfaction des tendances, des besoins, d'un manque, d'une frustration... »²⁹ *La douleur* est le titre choisi par Marguerite Duras lors de la publication de ce livre en 1985. Le titre ouvre tout de suite une question : *La douleur*, de quelle douleur s'agit-il ? Douleur physique ? Morale ? De quel genre de manque constituerait-elle la trace pourtant pleine et ineffaçable ? Et encore, s'agit-il d'un nom propre ou d'un nom commun ? S'agit-il d'une Douleur majuscule, la Douleur par excellence, présence à soi chargée paradoxalement d'une insuffisance radicale destinée à ébranler les fondements les plus sûrs de l'existence, image poétique ouvrant dans le texte la vertige d'un impossible vertigineux au regard de quoi la littérature même paraîtrait risible ou scandaleuse ? S'agit-il alors d'un leitmotiv littéraire aussi, repris sur le mode minuscule, selon la formule de Jacqueline Sudaka-Benazeraf dans son commentaire du livre de Duras : « 'la douleur' étant un leitmotiv qui apparaît tantôt sur le mode mineur, tantôt sur le mode majeur »³⁰, voire un mot qui emporte une connotation – celle d'une sensation pénible liée à un manque, perceptible à tout le monde (francophone) parce que dénoté dans le dictionnaire – destinée à revenir d'un lieu à un autre du texte, capable d'entrer en composition avec d'autres éléments pour former des caractères, des images, des figures, des symboles de la présence active de ce manque, la *douleur* ?

²⁹ *Le Grand Robert de la Langue Française*, Nouvelle édition augmentée, Paris, 2001.

³⁰ Sudaka-Benazeraf, Jacqueline, *La douleur. Hiroshima mon amour*, éditions Nathan, Paris, 1995, p. 23.

Le titre répond en effet au besoin d'assimiler le texte à un objet, et, pour des raisons commerciales, à un produit, une marchandise. Il sera mentionné dans son matériel promotionnel, dans les critiques et les analyses qui en seront faites, dans les différentes bases de données qui la recensent, ou pour toute autre référence, qu'elle soit écrite ou orale. Outre à ce qu'il énonce, le titre est lié, bien évidemment, à la contingence de ce qui le suit, et sert notamment à annoncer le fragment de littérature qui va suivre. Pour cette raison, sans doute, étant données aussi les circonstances de la publication, Duras ajoute, avec le titre, un prologue où elle présente son livre :

J'ai retrouvé ce journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison? Je ne sais plus rien.

Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte-là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L.

Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver.

La première fois que je m'en soucie, c'est à partir d'une demande que me fait la revue Sorcières d'un texte de jeunesse.

La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une

*petite écriture extraordinairement régulière et calme. 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 honte.*³¹

Dans ce prologue Marguerite Duras ne parle pas comme un écrivain, elle avoue avoir perdu toute conscience de l'origine et des raisons de l'écriture, elle ne parle pas comme un auteur qui vient d'obtenir, avec le Prix Goncourt de son livre *L'amant*, la reconnaissance des lecteurs du monde entier. Duras décrit notamment le malaise qu'elle avait éprouvé à la lecture du récit de sa vie, et la sensation que, même si elle en retrouvait maintenant le texte, quelque chose pendant la lecture se perdait pour toujours. Elle en retrouvait seulement un peu, pour ainsi dire, comme si des parties des cahiers restaient illisibles, comme s'ils avaient été ruinés par de l'eau, et comme si cela se produisait d'ailleurs régulièrement, comme des inondations en hiver. Marguerite Duras, auteur désormais célèbre dans le monde entier, dit avoir retrouvé une écriture dont elle a paradoxalement perdu conscience, que lorsqu'elle s'identifie avec le personnage qui parle dans le livre, celui qui occupe la même place qu'elle, elle a la sensation qu'il n'y a dans cette « identification » aucune acception psychologique, aucune identité en jeu, sauf celle qui tiendrait plutôt à une simple opération structurale. Ne pouvant plus s'identifier avec l'origine du texte de *La douleur*, du coup celui-ci, avec sa *petite écriture régulière et calme*, devient pour elle méconnaissable, facteur de dépense plutôt que d'un rachat, finissant même par se confondre avec un désordre spécifiquement littéraire qui fait dire que toute la littérature fait honte, que désormais tout paraît stupidement littéraire et stupidement faux. Lorsqu'elle présente *La douleur* Marguerite Duras ne parle pas comme un auteur de romans, au contraire, elle

³¹ Duras, Marguerite, *La douleur*, cit., p. 10.

renonce au privilège, accordé à l'auteur par des tendances consolidées, du lieu où l'œuvre serait partie, renonce ainsi à son *autorité*, à la propriété éternelle de son œuvre. Pour un auteur, cela doit s'agir bien d'une certaine frustration, après des siècles de privilèges et d'attentions portées sur lui par des théories critiques cherchant *ce qu'il avait voulu dire*, et à expliquer notamment pourquoi il avait écrit ce qu'il avait écrit, selon quelles pulsions, quelles contraintes, quelles limites, etc. Il doit s'agir bien, pour un écrivain, d'une sorte de « douleur », sur le mode mineur et connotatif, d'une douleur morale sans doute, d'un sentiment ou une émotion pénible résultant d'un manque, de l'insatisfaction de la tendance à se croire des privilégiés, et pouvoir se reconnaître, se racheter par les livres et les phénomènes de la pensée. Au contraire, Marguerite Duras, pourtant écrivain international, met l'accent sur le lieu où le livre va et se disperse, la lecture. Sa position par rapport à ce livre, *La douleur*, est paradoxalement celle d'une lectrice qui lit comme tout lecteur, recherchant ce que dans un livre occupe la même position qu'elle, pour avoir vécu comme quelque chose de réel ce qu'il y a de plus important dans sa vie, pour apprendre ce qu'elle sait pourtant connaître déjà.

La douleur. Marguerite Duras, écrivain, prend sa place parmi les lecteurs qui la suivent du monde entier, elle renonce souverainement au prestige que lui apporterait le fait d'être écrivain, renonce à être à l'origine de son propre texte, à son *autorité* sur lui. Elle ne peut plus chercher à saisir ce qu'elle avait voulu dire et quand, pourquoi, selon quelles pulsions, pas plus que ne le pourront désormais ceux qui auront lu son livre. Ses lecteurs partagent désormais ses inquiétudes, une *douleur* sur le mode mineur, telle qu'elle la décrit par exemple Marianne Alphant, lectrice de Duras, quand dans son article intitulé « Nuit et Duras », paru sur « Libération » lors de sortie de *La douleur* en 1985, dit que « celui qui ouvre le livre

y plonge sans plus chercher à l'identifier. Aucun terme ne convient à ce qui est vécu sinon 'ça' »³² Marguerite Duras, écrivain, prend sa place parmi les lecteurs du monde entier, ses cahiers à la main, elle est à côté d'eux qui pour cette raison ne pourront plus essayer de retrouver, comme il est dit dans le prologue, son *souvenir de les avoir écrits. Duras, la douleur*. Reste cette « chose », « ça », qui n'appartient à personne, un fragment anonyme de littérature qu'elle détache du récit de sa vie (disparue) et fait glisser dans l'ensemble des vies racontés et non racontés, qui ont vu le jour ou pas.

Marguerite Duras, écrivain, si elle ne peut plus désormais se réclamer d'aucune *autorité* sur le texte de *La douleur*, du moins, à l'ère du pacte autobiographique, elle aura stipulé un pacte avec ses lecteurs, ne fut-il que celui qui l'engage à être comme eux, et qui résulte d'une espèce de *douleur morale* (et non à plaider pour une morale de *La douleur*), ou d'une urgence éthique plutôt, qui naît de la présence totale et *douloureuse* de ce texte, et consiste à renoncer à ses privilèges d'écrivain, se débarrasser de son livre incontournable pourtant, le restituer enfin à l'univers anonyme de tous les textes de littérature. C'est pourquoi, peut-être, lorsqu'elle décide de publier les cahiers qu'elle intitule *La douleur*, Marguerite Duras prend la parole pour s'adresser en première personne au public de ses lecteurs, elle annonce un fragment anonyme de littérature qui tient entièrement dans la reprise, sur le mode mineur, du *leitmotiv* de ce titre. Marguerite Duras fait un « pacte » avec son lecteur, une sorte de pacte de lecture connoté à son tour sur ce motif de *la douleur*, parce que c'est bien là, dans l'univers des histoires écrites et oubliées, qu'un lecteur serait désormais appelé à retrouver ce texte, le retrouver peut-être au hasard de ses lectures, un peu comme Duras l'avait retrouvé dans sa maison de campagne.

³² *Avril 45 : nuit et duras*, propos recueillis par Marianne Alphant, dans « Libération », 17 avril 1985, p. 37.

Interviewée par Marianne Alphant à propos de ce qui aurait fait ressurgir ce texte, Marguerite Duras dit en effet qu'il y a eu aussi qu'elle voulait montrer un peu Robert L., « qu'on le devine à partir de l'amour qu'on pouvait lui porter. »³³ Tout lecteur serait alors prêt à dire avec Duras que lire un fragment anonyme de littérature c'est aussi ne pas le lire, c'est l'écrire aussi, pour s'investir et disperser en lui quelque chose qu'il connaît déjà, sans plus « l'identifier », sans essayer de se souvenir de son écriture. Tout lecteur serait désormais prêt à croire, regardant sur l'autre versant du paradoxe où il se retrouve désormais, qu'avec son prologue à la publication de *La douleur* Duras a voulu signifier également qu'écrire c'est aussi ne pas écrire, c'est aussi ne plus se souvenir, ne plus *identifier*, c'est signer des fragments anonymes : parce qu'il y a des choses qu'elle ne reconnaît pas dans ce qu'elle écrit, et qu'elles doivent bien lui venir d'ailleurs, qu'elle n'est jamais seule à écrire quand elle écrit. Écrire c'est lire aussi, dirait-on avec Duras, c'est écrire avec les mots des autres. Tout lecteur serait prêt alors à deviner Robert L., comme Duras le souhaitait sur « Libération », peut-être le deviner seulement un peu, en occupant, chacun avec ce qu'il sait déjà à l'intérieur d'une structure amoureuse, la place de celui qui, comme lui, parle dans le livre. A l'ère du pacte autobiographique, une sorte de pacte de lecture l'engage à retrouver « ça » dans l'histoire infinie dont parlent tous les livres lus et non lus, tous les livres désormais confondus, écrits et oubliés de leurs auteurs.

D'ailleurs, dans sa pratique de l'incertitude et de l'oubli, par ses glissements et ses contradictions dynamiques, la mise en scène de la lecture dans le prologue de *La douleur* touche effectivement déjà à une expérience qui s'inscrit sous le signe des grandes formes d'expérimentation littéraire du XX^e siècle, notamment le débat

³³ *Ibid.*

portant encore aujourd'hui sur la question fondamentale de l'expérience et du témoignage en littérature. Robert L., pour reprendre le souhait de Duras lorsqu'elle confiait à « Libération » vouloir qu'on le devine à partir de l'amour qu'on pouvait lui porter –, Robert L. serait alors deviné à partir d'une structure amoureuse telle qu'elle serait mise à point par Roland Barthes, où le lecteur s'identifie *douloureusement* à celui qui occupe la même place que lui :

IDENTIFICATION : *Le sujet s'identifie douloureusement à n'importe quelle personne (ou n'importe quel personnage) qui occupe dans la structure amoureuse la même position que lui.*³⁴

Retrouvé dans l'univers anonyme de la littérature, celui de tout les livres confondus et poursuivant la même histoire sans jamais épiloguer – le leitmotiv de *la douleur*, repris sur le mode mineur, compose aisément par exemple avec le recours au théâtre que fit Samuel Beckett après le long silence romanesque qui avait suivi les *Textes pour rien*, une œuvre qui, de l'aveu de l'auteur, échouaient à sortir du cercle du récit pour avoir poussé jusqu'aux limites la saisie de l'*écrivain* dans le mouvement, le reflux, lent, de son écriture. Dans un essai consacré aux *lieux* romanesques de Samuel Beckett, l'écrivain français Ludovic Janvier dit que l'entreprise ne pouvait désormais que recommencer sans fin ou se suspendre :

Le recours au théâtre s'expliquera, avec la foi qu'il y faut mettre – credo quia absurdum – en un espace certain, et une identité minimum, en une permanence du Même suffisante pour ne pas se défaire mot à mot, bref en tous ces moyens propres à arrêter l'hémorragie. Il faut se taire, ou pouvoir continuer à parler. Pour continuer à parler, voici des limites visibles, des garde-fous. Tel est bien le

³⁴ Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, dans *Œuvres complètes*, cit., Vol. V, p. 167.

théâtre beckettien, de l'espace immuable au discours prudent même s'il est destructeur : antépurgatoire ou l'écrivain, comme exténué, repose sa parole et fixe ses créatures. Non plus se viser, mais se voir ou s'entendre. Non plus se prendre en chasse à travers le discours infidèle, mais à l'aide du discours fidèle et des autres en chair et en mots attendre, durer, habiter le temps. Avec les *Textes pour rien* la période était parvenue le plus près du foyer dérobé et intenable, grâce au théâtre il s'en écarte, et c'est le retrait vers une zone moins exposée où la douleur ne sera plus uniquement celle, menacée par l'asphyxie, de parler de soi avec les mots des autres – *étrange peine, étrange faute*.³⁵

Malgré *l'étrange peine* et *l'étrange faute*, sorte de douleur qu'elle partage, entre autres, avec *l'Innommable* de Samuel Beckett, malgré la conscience de signer un texte pour rien, fabriquer des faux papiers, Marguerite Duras aura fini par se dire, comme *l'Innommable*, qu'« il faut continuer. »³⁶ Se choisir un sujet, se tenir en retrait vers une zone moins exposée à la sensation du vide au-dessous de soi, une *identité minimum*, du « Même » emprunté pour pouvoir durer, reposer ses paroles sans mot à mot se défaire dans l'hémorragie, partir, rentrer chez soi, s'entendre parler, se voir habiter le temps, s'habiller d'un uniforme volée, comme dans l'histoire de la découverte de Robert Antelme³⁷, l'un de ces milliers d'uniformes

³⁵ Janvier, Ludovic, *Lieu dire*, dans *Samuel Beckett*, Éditions de L'Herne, Paris, 1976, 1997, p. 200.

³⁶ « Etrange peine, étrange faute, il faut continuer. » Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Minuit, Paris, 1953, p. 213.

³⁷ « François Mitterrand : – [...] Ayant été désigné pour accompagner le général américain Lewis pour l'ouverture de certains camps de déportés, et notamment de Dachau, je me trouve là, que j'assiste à la libération du camp de Dachau, aux exécutions des SS – un spectacle fou – et que j'aille dans ce champ à l'intérieur du camp où les morts et les agonisants étaient abandonnés. Marguerite Duras : – une sorte de mouvoir. FM – Oui. Où ils étaient jetés ensemble, les morts et puis ceux qui ne l'étaient pas encore tout à fait... Que nous ayons traversé ce champ pour aller d'un endroit à l'autre à l'intérieur du camp, pas spécialement là, d'ailleurs on enjambait les corps... Et d'un tas des corps, apparemment inertes, une voix faible s'est élevée, qui m'a appelé par mon prénom... C'est quand même incroyable ! ça a été un moment heureux, mais après, pas tout de suite. Je ne savais pas qui c'était... MD – Vous étiez avec qui là ? FM – Je devais être avec un garçon qu'on appelait Poirier... et Bugeaud, un militant communiste ; je me suis penché, et je ne savais pas qui avait prononcé mon nom. On a cherché, et quant on a trouvé que c'était lui, on ne l'a pas reconnu... MD – il n'a pas recommencé à appeler ? FM – Si...Si... sans quoi in ne l'aurait pas trouvé. Méconnaissable... méconnaissable... Je suis allé voir Lewis, je lui ai dit : « Il me faut ramener ce soir à Paris un des déportés. » Ils étaient gentils, on s'est concertés, on a discuté, comment enfreindre cette interdiction absolue – il y avait le typhus et personne ne pouvait sortir avant d'avoir été examiné par un médecin. Je suis rentré tout de suite à Paris, j'ai vu Mascolo, Bénet et Beauchamp. Nous avons fabriqué immédiatement, dans une imprimerie, des faux papiers identiques à ceux qui m'avaient permis de rentrer dans le camp (une sorte de permis), et munis de cela, Mascolo et Beauchamp ont pris une

qu'amasserait l'artiste français Christian Boltanski dans l'une de ses œuvres. Des vies matérielles, du titre d'un autre Duras : « un livre qui n'en est pas un – dit-elle – [...] un livre de lecture. Loin du roman mais plus proche de son écriture »³⁸, où elle reporte non pas ce qu'elle pense en général, mais ce qu'elle pense certaines fois, certains jours, de certaines choses. Ce qu'elle pense d'un *Uniforme M.D.* par exemple : « Moi – dit Marguerite Duras dans *La vie Matérielle* – ce n'était pas la peine que je me recouvre de beaux habits parce j'écrivais. C'est valable même avant d'écrire, ces-choses là. »³⁹ Des vies matérielles pour fixer ses créatures, comme sur la scène du théâtre beckettien, pour que la douleur ne soit plus uniquement celle, menacée par l'asphyxie, de parler de soi avec les mots des autres, mais la jouissance aussi de pouvoir enfin s'en débarrasser.

Ceci est le prologue. Comme le titre, outre à ce qu'il énonce le prologue est lié bien évidemment à la contingence de ce qui le suit, le fragment de littérature dont il annonce l'impossible identification, un texte anonyme dont la lecture – son existence même – tient désormais entièrement dans le redoublement, sur le mode mineur, de ce motif de *la douleur*. Comme si tout restait à l'état de projet, d'un prologue, comme si on ne pouvait écrire que des prologues, ne jamais pouvoir épiloguer. Une analyse, une lecture désormais engagée dans ce « pacte », elle-même

voiture et, à marche forcée ils sont allés à Dachau. MD – je ne savais pas. J'avais oublié que vous étiez revenu à Paris. FM – Ah si... Je crois – est-ce que c'est l'imagination qui me fait dire cela maintenant - ; je me souviens qu'ils ont habillé Antelme d'un uniforme de soldat américain, pour donner le change, et ils l'ont transporté comme un homme ivre. Personne ne les a arrêtés à la sortie. Ils l'ont enfourné dans la voiture et, de nouveau à toute allure, direction Paris. Je crois que c'est à Strasbourg qu'ils l'ont cru mort, ils sont allés dans un hôpital, et l'infirmier leur dit que non, qu'il n'était pas mort. Mais que c'était tout comme... ils ont continué. Quand ils sont arrivés à Paris, j'étais avec vous dans l'escalier de votre immeuble. On était assis sur des marches face à l'entrée. Quand vous avez vu apparaître le petit cortège qui le portait, toujours méconnaissable, vous n'avez pas bougé, vous étiez totalement pétrifiée... puis vous vous êtes sauvée. MD – J'avais oublié que vous étiez avec moi dans l'escalier. J'ai presque tout oublié de ce retour, sauf lui, Robert. Sa jeune sœur, Alice – Marie Louise avait été déportée à Ravensbrück –, est dans le même cas que moi, elle a tout oublié sauf lui, son frère. Mascolo, lui, il dit qu'on m'a retrouvée dans une sorte de penderie, cachée dans le noir. C'est la débandade totale de la mémoire. » (Duras, Marguerite, Mitterrand, François, *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, Gallimard, Paris, 2007, pp. 19-20-21).

³⁸ Duras, Marguerite, *La Vie matérielle*, P.O.L., Paris, 1987, p. 7.

³⁹ Duras, *La Vie matérielle*, cit., p. 76.

déconstructive, saurait retrouver ce texte confondu à l'ensemble anonyme et indistinct de tous les textes de littérature, et composer avec les caractères, les images, les figures à travers le détail du texte pour une histoire de *La douleur* de Marguerite Duras qui s'inscrirait ainsi très activement dans notre modernité littéraire, dispersée du Surréalisme à Tel Quel, par exemple, à travers le Nouveau Roman et, bien sûr, l'œuvre publiée de Marguerite Duras, ou encore de la notion d'« expérience » chez Georges Bataille à celle de « Roman du Je » tel qu'elle a été définie par Philippe Forest, renvoyant à l'œuvre de Theodor W. Adorno et Giorgio Agamben en ce qui concerne notamment le témoignage de la déportation.

La douleur, reprise en mode mineur. 1985, *Nuit et Duras*, selon Marianne Alphant sur « Libération », qui reprend le titre du film d'Alain Resnais, l'un des témoignages les plus remarquables de la déportation⁴⁰. Il y a quelque chose qui frappe dans la petite page où Marguerite Duras présente son livre. Elle ne parle pas comme un auteur de romans, comment pourrait-elle? Elle dit avoir perdu toute conscience de l'avoir écrit. Pour Marianne Alphant il s'agit d'une « façon de mettre

⁴⁰ Resnais, Alain, *Nuit et brouillard* (film), (commentaire par Cayrol), Argos films, 1955. « Nuit et brouillard » (en allemand *Nacht und Nebel*), était le nom d'un décret du 7 décembre 1941, ordonnant la déportation pour tous les ennemis ou opposants du Reich, et dont les victimes furent notamment les résistants des pays qui avaient signé un armistice avec l'Allemagne, ou capitulé : « Les menées communistes dans les pays occupés prenaient de l'ampleur, et les jugements des tribunaux, exigeant une longue procédure et prononçant en général des peines de prison, n'avaient aucun effet psychologique. Le Führer ordonnait donc de ne faire juger dans les pays occupés que les cas où, d'après le droit en vigueur, on pouvait compter avec certitude et dans le délai le plus bref sur une condamnation à mort, et d'envoyer par contre tous les autres accusés (et c'était l'expression même employée par le Führer) 'dans la nuit et le brouillard', au-delà de la frontière, où ils seraient, en Allemagne, complètement isolés du monde extérieur'. Cela produirait un effet d'intimidation, contrairement à ce qui se passait pour des condamnations en pays occupés. » (De la Martinière, Joseph, *Le décret et la procédure NN*, FNDIRP, Orléans, 1989, p. 5). Selon l'historienne Olga Wormser-Migot, on pourrait penser que la formule *Nacht und Nebel* ait été trouvée par Hitler lui-même, fervent amateur de Wagner, et ferait à référence à la 3^{ème} scène de *L'Or du Rhin*, dans laquelle Alberich, coiffé du casque magique, se change en colonne de fumée et disparaît tandis qu'il chante « *Nacht und Nebel, niemand gleich* » (« Nuit et brouillard, plus personne ») : « On connaît – écrit Olga Wormser-Migot – la prédilection qu'il portait à Wagner, à la fois au musicien et au ressusciteur des grands mythes 'aryens'. Il est évident que l'acception *Nuit et Brouillard* pour N.N. illustrerait le rôle du romantisme wagnérien, la part des légendes germaniques dans l'élaboration de l'idéologie et même de la formulation du système et du mystère concentrationnaire. » (Wormser-Migot, Olga, *Le système concentrationnaire nazi*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p. 199).

à distance cette femme qu'elle a été »⁴¹ : d'abord rien, l'oubli, la nuit, « l'extraordinaire de ces textes surgis de la nuit, leur puissance tient justement à ce rien »⁴², et puis une femme coupée de la nuit comme par un rasoir : « nue, brève, tendue »⁴³. Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte est bien là, et que Duras se met en scène elle-même lisant son propre livre, et sans trop savoir quoi faire des cahiers qu'elle tient dans les mains. Elle ne parle pas comme un auteur de littérature, elle parle plutôt comme dans *Écrire*, le livre qu'elle dédie à la mémoire de W. F. Cliffe, le jeune aviateur anglais mort à vingt ans, en mai 1944⁴⁴. Elle parle comme dans *Écrire* quand elle dit que l'origine de cette écriture est oubliée pour toujours, on écrit sans le savoir et que la littérature n'est plus qu'une sorte de déplacement, la parole ne signifiant plus que cet éloignement. Elle parle comme dans *Écrire* quand on y lit que

C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit.⁴⁵

En effet c'est tout au moins curieux et même une contradiction, à l'ère du pacte autobiographique, à une époque où prédomine le roman du « moi », de se montrer signant un roman qui serait l'une des choses les plus importantes de sa propre vie et en même temps, tout paraissant désormais stupidement faux et stupidement littéraire, l'objet le plus étranger qui soit, une présence même encombrante et *douloureuse*, l'affleurement d'une limite – l'écriture même – : une manière aussi, une fois envoyée au diable toute la littérature, d'écrire sans faire de bruit. C'est

⁴¹ *Avril 45 : nuit et duras*, cit..

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ « Je dédie ce livre à la mémoire de W.F. Cliffe, mort à vingt ans, à Vauville, en mai 1944, à une heure restée indéterminée. » (Duras, Marguerite, *Écrire*, cit, p. 11).

⁴⁵ Duras, *Ecrire*, cit., p. 34.

curieux un écrivain, lit-on dans *Écrire*, c'est une contradiction, être un auteur de littérature c'est se taire aussi, un non-sens, seulement se regarder dans ce déplacement de la littérature, se regarder écrivant le scandale et l'épouvante d'écrire, vivre la mort de la littérature, se montrer dans la présence brutale de la littérature à elle-même, réduite à sa vie physiologique, comme si la littérature en mourant ne trouvait à sa mort d'autre sens que la présence *douloureuse* de ce qui lui est absolument propre, ce dont elle ne peut en aucune façon se défaire ni assumer, l'expression la plus brutale de sa nudité, un fragment anonyme, un déchet, son cadavre. Écrire c'est aussi se taire, Duras parle comme dans *Écrire*, met en scène l'écriture « encore comme au premier jour, sauvage, différente »⁴⁶, écrire c'est aussi hurler sans faire du bruit, seulement se montrer signant un fragment ordinaire et anonyme, incarnant la mort de la littérature, signant un reste et rester muet, seulement regarder ce *Je* minuscule et insignifiant dans un ciel de rien, voir comment il se démène d'une façon terrible et comptabilisée, seulement regarder cet insecte scellé à un mur, visiblement au bout de sa vie, comme si rien que la honte devait lui survivre. La honte qui représente, selon Giorgio Agamben, « l'atteinte, dans le vivant, de quelque chose comme une nouvelle matière éthique. »⁴⁷, un fait dont un auteur de littérature ne pourrait témoigner autrement que par cette rougeur de joues. Et là encore Kafka aura été bon prophète, ou bon témoin plutôt, de la répulsion et *la douleur* de se reconnaître dans une altérité qu'on ne peut pas

⁴⁶ « [L'écriture] est encore comme au premier jour. Sauvage. Différente. » (Duras, Marguerite, *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993, p. 31).

⁴⁷ Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, (Traduit de l'italien par Pierre Alferi), Éditions Payot et Rivages, Paris, 1998, p. 112. « Avoir honte signifie : être livré à l'inassumable. Mais cet inassumable n'est pas une chose extérieure, il provient au contraire de l'intimité même, est ce qu'il y a en nous de plus intime (notamment notre vie physiologique). Le *moi*, par conséquent, est ici vaincu, supplanté par sa propre passivité, par sa sensibilité la plus propre ; et néanmoins, cet être exproprié et désobjectivé est aussi une extrême, irréductible présence à soi du *je*. Comme si notre conscience faisait eau, fuyait de toute part, et en même temps se trouvait convoquée par un décret irrécusable pour assister à sa propre ruine sans pouvoir s'en détourner, à la désappropriation de ce qui m'est absolument propre. Dans la honte, le sujet a donc pour seul contenu sa propre désobjectivation : témoin de sa propre débâcle, de sa propre perte comme sujet. Ce double mouvement – de subjectivation et désobjectivation en même temps -, telle est la honte. » (*Ivi*, p. 136-137).

assumer.⁴⁸ Écrire c'est aussi se taire, vouloir disparaître et seulement regarder un insecte mourir, même si à tort, a dû se dire Duras, on a le droit de le faire. Elle a dû voir et entendre comme à ce point de l'histoire de la mort d'une mouche qu'elle raconte dans *Écrire*, quand elle est dans *la dépense*, un endroit calme et vide, sorte de dépendance de sa maison de Neauphle-le-Château, et, assistant, ras d'un mur, très près d'elle, « aux dernières minutes de la vie d'une mouche ordinaire »⁴⁹, elle finit par se dire qu' « on peut aussi ne pas écrire, oublier une mouche. Seulement la regarder. Voir comme à son tour, elle se débattait, d'une façon terrible et comptabilisée dans un ciel inconnu et de rien. Voilà, c'est tout. »⁵⁰

Ceci est le prologue, écrivait l'italien Roberto Bazlen dans l'une de ses « Notes sans texte », publiées en 1984 par ses amis qui étaient aussi ses lecteurs : « on ne peut sans doute qu'écrire des prologues. Il y a le temps des prologues, le temps de l'œuvre, le temps des épilogues. Mais nos moribonds n'ont pas su épiloguer. »⁵¹

* *

⁴⁸ A la fin du *Procès*, lorsque K. va mourir « comme un chien » et que le couteau du bourreau se retourne par deux fois dans son cœur, il naît en lui quelque chose comme une honte : « C'était comme si la honte dût lui survivre. » (Kafka, Franz, *Le Procès*, dans *Œuvres Complètes*, Gallimard, vol 1, Paris, 1976, p. 466).

⁴⁹ « Je me trouvais dans ce qu'on appelait la *dépense* dans la petite maison avec laquelle communique la grande maison. J'étais seule. J'attendais Michelle Porte dans cette dépense-là. Je reste souvent ainsi seule dans des endroits calmes et vides. Longtemps. Et c'est dans ce silence-là, ce jour-là, que tout à coup j'ai vu et entendu à ras du mur, très près de moi, les dernières minutes de la vie d'une mouche ordinaire. » (Duras, *Écrire*, cit., p. 47).

⁵⁰ *Ivi*, p. 56. « Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. [...] 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. [...] Un jour peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel » (*Ivi*, pp. 53-55).

⁵¹ « Questo è il prologo, forse non possiamo scrivere che prologhi – c'è l'epoca dei prologhi, l'epoca dell'opera, l'epoca degli epiloghi. (ma in nostri moribondi non hanno saputo epilogare) » (Bazlen, Scritti, cit., p. 208). Roberto Bazlen, quelque peu tombé dans l'oubli, avait été fort célèbre et vénéré dans le monde de l'édition italienne, et l'ensemble des écrits – dont un roman inachevé, *Capitaine au long cours* – a été recueilli en cahiers et publié par les éditions Adelphi cinq ans après sa mort, en 1970, sous le titre : *Note senza testo*.

2.2 Regarder une mouche mourir.

On écrit à regarder une mouche mourir.

(Marguerite Duras, *Écrire*)

On écrit à regarder une mouche mourir, seulement à regarder comment ça meurt une mouche dans un ciel de rien. Et c'est tout. Dans *Écrire* Marguerite Duras raconte l'histoire de la mort d'une mouche, transforme en littérature les derniers instants de la vie d'un insecte ordinaire : « C'est ça – dit-elle – cette mort de la mouche c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. On a le droit de le faire. »⁵² Comme dans le prologue de *La douleur*, Marguerite Duras dans *Écrire* ne parle pas comme un auteur de romans, elle se montre plutôt ayant perdu la conscience d'avoir écrit, se comportant comme passive à l'égard de sa propre écriture, passive à l'égard de soi-même. Dans la fiction de son livre *Écrire*, Marguerite Duras met en scène un déplacement et laisse que ce déplacement parle pour elle, elle dit écrire sans le savoir, elle parle plutôt comme le semblant d'un « Je » ne pouvant plus comprendre les raisons de l'écriture qui l'énonce (et qu'il énonce) pourtant. Celle-ci lui paraît désormais comme une impossibilité de parler qui est parvenue, ce « Je » ne sait trop comment, à la parole, et au regard de quoi la seule littérature possible est désormais une littérature donnant elle-même sur elle-même. Dans *Écrire* cette histoire de la mouche est devenue cette présence à la littérature de ce qui lui est absolument propre : *ce déplacement de la littérature, écrire sans le savoir...* Marguerite Duras ne parle pas comme un auteur international, elle met en scène plutôt l'intimité dernière d'un écrivain avec son oeuvre, un écrivain qui reste avec un fragment nu

⁵² Duras, *Ecrire*, cit., p. 53.

de littérature en ce que la nudité a de plus brutal, en ce qu'elle est présence totale et *douloureuse* du moi à soi-même dans ce déplacement de la littérature. C'est comme dans la honte, vouloir aussi partir de là, avoir envie de disparaître et ne savoir pourtant comment faire. L'agonie d'un sujet ordinaire scellé aux murs blancs et lisses de l'impersonnel. C'est bien la honte de toute littérature, comme dans le prologue de *La douleur*, la présence à la littérature de ce qui lui est absolument propre et qu'une pudeur voudrait soustraire au regard des autres et du sien : un écrivain écrasé comme un insecte familier contre l'excessive puissance objective du principe de l'altérité, ce dont il ne peut en aucune façon se défaire ni assumer, le transfert de son individualité et son humble épuisement contre un mur anonyme et de rien où il se démène d'une manière terrible. Lorsqu' « elle voulait échapper au mur », raconte Duras dans *Écrire*, la mouche « se débattait contre la mort. »⁵³ Oui, c'est ça, se dit-elle, cette mort de la mouche c'est devenu ce déplacement de la littérature, sentir d'un seul coup l'affleurement de toutes les manifestation de la vie, perdre prise et vouloir se sauver, avoir honte sans doute, sentir l'approcher d'une limite et même de la fin, vouloir partir et ne savoir comment, sentir l'approcher du silence et de la mort pour de bon, la fin indialectique de l'auteur et de la littérature, vouloir disparaître et ne savoir que faire de cette rougeur de joues. Et pourtant Marguerite Duras se dit avoir finalement bien fait de pénétrer dans une poétique de l'abandon et de la fugue, se dit que « c'est bien aussi si l'écrit amène à ça, à cette mouche là, en agonie »⁵⁴, c'est bien aussi de se dire qu'on écrit sans le savoir, que ça mène à « écrire l'épouvante d'écrire »⁵⁵ dit-elle. Même si elle avait tort, elle se dit n'exister qu'à peine à coté de cette agonie, et qu'elle avait sûrement bien fait à tout envoyer au diable, la vraie vie, la vie vécue qu'elle ne saura dire avoir existé un

⁵³ Duras, *Ecrire*, cit., pp. 47-48.

⁵⁴ *Ivi*, p. 50.

⁵⁵ *Ibid.*

jour, et tous les romans, toute la littérature d'auteur. En tout cas, si la littérature est un déplacement, une vie matérielle, et s'il est vrai pourtant que « le corps des écrivains participe de leurs écrits »⁵⁶ se dit-elle, le mieux qu'elle pouvait faire était justement de ne pas se décourager et de se consacrer entièrement à la lutte à laquelle elle s'était livrée, à la beauté de ce projet : se montrer incarnant l'oubli des cahiers des armoires bleues de *La douleur*, celui de la mort d'une mouche ordinaire dans sa maison de campagne, et l'oubli aussi de tous les témoignages écrits et non écrits, qui ont vu le jour ou pas, leur situation désespérée face à la mort.⁵⁷ Écrire l'épouvante d'écrire, se dit Marguerite Duras, ou la honte de toute la littérature, mais aussi un soulagement, vue la situation où elle se trouve désormais en tant qu'écrivain. Incarner la mort de la littérature, seulement regarder ce « Je » dans un texte inconnu et pour rien, et tant pis pour le reste, les prétendues « expériences vécues », tant pis aussi pour les « vrais » romans, la littérature d'auteur. Ainsi, du moins, à l'heure exacte de sa mort, la mouche aura eu ses « funérailles secrètes »⁵⁸, et une fois tombée du mur de la *dépense* son histoire aura rejoint l'univers vague et anonyme de toutes les histoires écrites et non écrites, elle sera retrouvé et *éprouvée* au sein de ce réseau illimité, sans fin enrichie et revisitée suivant des lignes ici décrites de façon purement objective, comme sur une carte, mais qui sont bien pourtant vivantes, bien distinctes et dissonantes, leur singularité traçant d'autres histoires à son tour, celle, par exemple, d'un débat littéraire autour de la question fondamentale de l'expérience et du témoignage, ou celle d'une littérature du deuil.

⁵⁶ Duras, *La vie matérielle*, cit., p. 77.

⁵⁷ Interviewée par « Libération », répondant à propos de ce qui aurait fait ressurgir ce texte, Marguerite Duras répond « plusieurs choses. J'ai eu peur qu'il soit perdu quand je mourrai, qu'il disparaisse. Il y a eu aussi que je voulais montrer un peu Robert L. Qu'on le devine à partir de l'amour qu'on pouvait lui porter. [...] Je me souviens qu'on s'est dit avec D. : on aurait du photographe Robert L. quand il est revenu. Ça a été vite trop tard. Il y avait quelque chose comme ça dans le fait de reprendre ces textes, la crainte que ça pouvait être trop tard, très vite, que je ne me serais pas souvenue, ou que je meure sans les avoir revus. » (*Avril 45...*, cit.). Dans les manuscrits publiés dans les « cahiers de la guerre et autres textes », les seules motivations explicites de l'écriture sont personnelles : « Aucune autre raison ne me fait écrire [ces souvenirs], sinon cet instinct de déterrement. C'est très simple. Si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu » (Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L./Imec, Paris, 2006, p.73).

⁵⁸ *Ibid.*

Il faut continuer, se sera-t-elle dit Marguerite Duras, tout comme *l'Innommable* de Samuel Beckett, la mort de la mouche c'est devenu ce transfert de la littérature, un mur lisse et de rien qui se confond désormais avec le ciel, un enivrement ou flottement sans effort dans les histoires et les livres qui ont vu le jour ou pas, cette *douleur* de la littérature, avec le soulagement de se décharger pourtant publiquement du poids obscène de n'être plus rien qu'une mise en disposition totale vers le dehors. Quant au reste, Marguerite Duras se sera posée sans doute un interrogatif semblable à celui que pose Nietzsche dans l'avant-propos à *La généalogie de la morale*, quand il dit que « pour le reste, quant à la vie, aux prétendues 'expériences vécues', lequel d'entre nous les prend seulement au sérieux ? »⁵⁹ C'est ça, se dit Marguerite Duras, cette histoire de la mouche c'est devenu ce déplacement de la littérature, elle ne parle pas comme un auteur de romans, elle affirme plutôt n'être pas seule quand elle écrit, elle dit écrire avec des choses qu'elle ne reconnaît pas, et dans la coexistence aussi avec les hommes et les femmes du monde entier, dans la vie à côté de tout le monde au moment précis de la publication de cette histoire d'un insecte ordinaire, de la présenter comme l'horreur de l'oubli même de son écriture : « la précision de l'heure de la mort renvoie à la coexistence avec l'homme, les peuples colonisés, avec la masse fabuleuse des inconnus du monde, les gens seuls ceux de la solitude universelle. »⁶⁰ Dans *Écrire* Marguerite Duras raconte l'histoire de la mort d'une mouche, transforme en littérature les derniers instants de la vie d'un insecte ordinaire : « On peut aussi ne pas écrire – se dit Marguerite Duras – oublier une mouche. Seulement

⁵⁹ Nietzsche, Friedrich, *La généalogie de la morale*, dans *Œuvres Complètes*, vol. VII, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, Gallimard, Paris, 1971, p. 215.

⁶⁰ « L'heure exacte de la mort, consignée, la rendait déjà inaccessible. Ça lui donnait une importance d'ordre général, disons une place précise dans la carte générale de la vie sur la terre. Cette précision de l'heure à la quelle elle était morte faisait que la mouche avait eu des funérailles secrètes. Vingt ans après sa mort, la preuve en est faite ici, on parle d'elle encore. » (*Ivi.*, p. 51).

la regarder. Voir comme à son tour, elle se débattait, d'une façon terrible et comptabilisée dans un ciel inconnu et de rien. Voilà, c'est tout. »⁶¹

« Je me trouvais dans ce qu'on appelait la *dépense* – raconte Marguerite Duras dans *Écrire* – dans la petite maison avec laquelle communique la grande maison. J'étais seule. J'attendais Michelle Porte dans cette dépense-là. Je reste souvent ainsi seule dans des endroits calmes et vides. Longtemps. Et c'est dans ce silence-là, ce jour-là, que tout à coup j'ai vu et entendu à ras du mur, très près de moi, les dernières minutes de la vie d'une mouche ordinaire. »⁶² On écrit à regarder une mouche mourir, c'est ça, nous dit Duras, cette histoire de la mouche c'est devenu le déplacement de la littérature, *écrire sans le savoir*, l'agonie d'un sujet ordinaire se retrouvant enfin dans cette dépense-là, seul avec cette autre histoire qu'il oubliera peut-être un jour, comme les cahiers de *La douleur*, seule avec ce mur de rien où il risque cependant d'être prisonnier. « Je me suis assise par terre pour ne pas l'effrayer – continue-t-elle – Je n'ai plus bougé »⁶³ :

J'étais seule avec elle dans toute l'étendue de la maison [...] J'ai regardé comment une mouche ça mourait. Ça a été long. Elle se débattait contre la mort. Ça a peut-être duré entre dix et quinze minutes et puis ça s'est arrêté. La vie avait dû s'arrêter. Je suis restée pour voir encore. La mouche est restée contre le mur comme je l'avais vue, comme scellée à lui.⁶⁴

⁶¹ *Ivi*, p. 56. « Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. [...] 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. [...] Un jour peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel » (*Ivi*, pp. 53-55).

⁶² Duras, *Ecrire*, cit., p. 47

⁶³ Duras, *Ecrire*, p. 47.

⁶⁴ Duras, *Ecrire*, cit., pp. 47-48.

Seulement regarder une mouche mourir. Dans la fiction de *Écrire*, Marguerite Duras, écrivain, est ce *Je*, l'un de ces signes que les linguistes appellent *shifters*, ou indicateurs de l'énonciation (notamment les pronoms *je*, *tu*, *ceci*, des adverbes comme *ici*, *maintenant*, etc.)⁶⁵, et qui, dans une langue depuis laquelle techniquement – par définition – rien ne permet de passer au discours, se laissent définir entièrement par la relation vide avec ce discours où ils sont prononcés cependant. Ce déplacement de la littérature : « c'est curieux un écrivain – raconte-elle dans *Écrire* : C'est une contradiction et aussi un non-sens. Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. »⁶⁶ L'un des principes acquis par la linguistique moderne consiste en effet à penser la langue et le discours en acte comme deux réalités radicalement séparées. Le célèbre linguiste français Emile Benveniste écrivait, en développant la réflexion de Saussure, que « le monde du signe est clos. Du signe à la phrase il n'y a pas de transition, ni par syntagmation ni autrement. Un hiatus les sépare. »⁶⁷ Si, en effet, d'un côté, le « Je » – ou *shifter* – se trouve précisément dans la position idéale pour mettre la langue en fonction, la position aussi de l'écrivain, de l'autre ce n'est pas tant une possibilité de parole ce à quoi il aura eu accès, mais plutôt une impossibilité de parler, car ce « Je » représente la mise en scène dans la langue d'une individualité indéfinie – « le fait qu'il n'y a pas de concept 'je' englobant tous les *je* qui s'énoncent à tout instant dans les bouches de tous les locuteurs »⁶⁸ – liée pourtant, par une impossible coïncidence, à la contingence du discours singulier où le « Je » est prononcé : « La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance de discours dont le *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme sujet. Il est

⁶⁵ *Shifter* est le terme que Roman Jakobson emprunta au linguiste danois Otto Jespersen pour définir une classe spéciale d'unités grammaticales dont la signification générale, dit-il « ne peut être définie en dehors d'une référence au message » (Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 178).

⁶⁶ Duras, *Ecrire*, cit., p. 34.

⁶⁷ Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Gallimard, Paris, 1974, p. 65.

⁶⁸ Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, Paris, 1966, p. 252.

donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue. »⁶⁹ Ne tenant alors en réalité que par un pur événement de langage indépendant de tout signifié (« *Je* – nous dit Benveniste – ne peut être défini qu'en termes de 'locution', non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal »⁷⁰), ce « *Je* », ou le *shifter*, constitue précisément la mise en scène d'une impossibilité de parler, le fait d'être toujours déjà anticipé par une puissance anonyme et de rien, sur laquelle il n'a aucune prise ni contrôle, et dans la quelle il se débat inutilement pour pouvoir dire avoir un jour existé.

Cette mouche-là était manifestement au bout de sa vie. Je ne pouvais pas m'empêcher de la voir mourir. Elle ne bougeait plus. Il y avait ça aussi, et de savoir aussi qu'on ne peut pas raconter que cette mouche a existé.⁷¹

C'est ça, dans la fiction de *Écrire*, cette mort de la mouche c'est devenu écrire sans le savoir, le déplacement de la littérature, la mise en scène de ce *Je-shifter* qui se retrouve – prend conscience de soi – paradoxalement à avoir perdu contrôle et prise sur la parole : « Un livre ouvert c'est aussi la nuit. Je ne sais pas pourquoi, ces mots que je viens de dire me font pleurer. »⁷² C'est curieux un « *Je* », c'est une

⁶⁹ Ivi, p. 262

⁷⁰ « Quelle est donc la 'réalité' à laquelle se réfère *je* ou *tu* ? Uniquement une 'réalité de discours', qui est chose très singulière. *Je* ne peut être défini qu'en termes de 'locution', non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie 'la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*'. [...] Il n'y a pas de concept 'je' englobant tous les *je* qui s'énoncent à tout instant dans les bouches de tous les locuteurs, au sens où il a un concept 'arbre' auquel se ramènent tous les emplois individuels de *arbre*. Le 'je' ne dénomme donc aucune entité lexicale. Peut-on dire alors que *je* se réfère à un individu particulier ? Si cela était, ce serait une contradiction permanente admise dans le langage, et l'anarchie dans la pratique : comment le même terme pourrait-il se rapporter indifféremment à n'importe quel individu et en même l'identifier dans sa particularité ? On est en présence d'une classe de mots, les 'pronoms personnels', qui échappent au statut de tous les autres signes du langage. A quoi donc *je* se réfère-t-il ? A quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique : *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et qui n'a de référence qu'actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance de discours dont le *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme sujet. Il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue. » (Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, cit., pp. 252, 262).

⁷¹ Duras, *Écrire*, p. 51.

⁷² Duras, *Écrire*, cit., p. 35.

contradiction et aussi un non sens, car n'éprouvant, en tant que *shifter*, à l'intérieur de la langue, d'autre réalité que celle qui tient dans la pure pratique de la langue elle-même, il se voit en même temps contraint au silence, éprouve littéralement la sensation de n'avoir rien dit et un vertige comme d'une négativité irréductible : la conscience de n'être plus qu'un reste produit par le double mouvement inhérent à la prise de parole, coupé comme par un rasoir d'un langage inconnu et de rien. « Ce que je voyais – dit Marguerite Duras dans *Écrire* – c'est que la mouche savait déjà que cette glace qui la traversait c'était la mort. »⁷³ C'est ça, cette mort de la mouche c'est devenu ce déplacement de la littérature, seulement regarder ce « Je », ou le *shifter*, écrire sans le savoir, ou savoir plutôt qu'à chaque point du présent absolu du discours c'est alors la langue qui parle, et que écrire c'est aussi ne pas écrire, c'est assister à une impossibilité de parler qui est parvenue, ce « Je » sait trop comment, à la parole : « Si l'on veut bien y réfléchir – concluait Benveniste – on verra qu'il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi lui-même sur lui-même. »⁷⁴ Écrire c'est se taire aussi, se dit Marguerite Duras, seulement regarder ce *Je* ordinaire, voir comment il se débat d'une façon terrible et comptabilisée dans un texte inconnu et de rien.

On écrit à regarder une mouche mourir, ce déplacement de la littérature, seulement à regarder ce « Je » tel qu'il peut être vu, écrasé dans une contradiction et aussi un non sens : être passif à son propre égard, se croire libre et à soi-même déjà bien disponible, et pourtant, à chaque reprise de soi par soi-même, repousser cette liberté vers un passé sans fond, se sentir prisonnier chez soi, vouloir se sauver et ne savoir comment faire pour disparaître. « J'étais seule avec elle dans toute l'étendue de la maison – raconte Marguerite Duras : [...] Je me suis approchée pour la

⁷³ Duras, *Écrire*, cit., p. 52.

⁷⁴ Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Gallimard, Paris, 1966, p. 262

regarder mourir. Elle voulait échapper au mur où elle risquait d'être prisonnière du sable et du ciment qui se déposaient sur ce mur avec l'humidité du parc. J'ai regardé comment une mouche ça mourait. »⁷⁵ Comme dans un témoignage objectif de l'identité du sujet selon Benveniste, celui qui donne lui-même sur lui-même, on écrit à regarder ce « Je » se livrant à la réceptivité, à la mise en scène du paradoxe pur du temps qui consiste à étaler le passé dans l'avenir d'une ligne droite imaginaire et suspendue en avant, le paradoxe que l'on a coutume, depuis Kant, d'identifier à la structure originare de la subjectivité, et que l'on nomme, dans la philosophie moderne, *auto-affection* : un geste complexe et paradoxal qui consiste à regarder et à être regardé en même temps, un double mouvement – actif et passif – par quoi, dit Kant : « nous devrions nous comporter à notre propre égard comme passif »⁷⁶. Dans son commentaire à Kant, à propos du temps comme *pure affection de soi*, le philosophe allemand Martin Heidegger dit que c'est seulement dans la forme singulière d'un « se diriger, partir de soi, aller vers... » (*Von-sich-aus-hin-zu-auf*) qui soit en même temps un « regard en arrière », c'est seulement par ce regard sur soi dans l'éloignement que peut se constituer quelque chose comme une subjectivité :

Le temps comme affection pure de soi n'est pas une affection effective qui touche un soi déjà disponible ; en tant qu'auto-affection pure, il forme l'essence même de ce que l'on peut définir comme auto-sollicitation en général. Or le soi-même, qui peut-être sollicité comme tel, est, par essence, le sujet fini. Le temps, comme auto-affection pure, forme donc la structure essentielle de la subjectivité. C'est

⁷⁵ Duras, *Ecrire*, cit., p. 47.

⁷⁶ Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par A. Tremesaygues et B. Pacaud, P.U.F., Paris, 1944, p. 135.

seulement en tant qu'il se fonde sur une telle ipséité que l'être fini peut-être ce qu'il doit être, un être livré à la réceptivité.⁷⁷

On écrit sans le savoir, raconte Marguerite Duras, on écrit à regarder une mouche mourir : « La mouche est restée contre le mur comme je l'avais vue, comme scellée à lui. »⁷⁸ C'est ça, cette mort de la mouche c'est devenu ce déplacement de la littérature, une *auto-affection*, ce regard sur soi dans l'éloignement qui consiste à voir ce « Je » tel qu'il peut être vu : un écrivain réduit à une présence minuscule et insignifiante à côté de son livre, écrasé comme un insecte ordinaire contre l'excessive puissance objective du principe de l'altérité, ce dont il ne peut en aucune façon se défaire ni assumer, le transfert de son individualité et son humble épuisement contre un mur inconnu et de rien où il se démène d'une manière terrible, parce que toute littérature désormais lui fait honte.

Oui. C'est ça, cette mort de la mouche est devenue ce déplacement de la littérature, l'expérience incongrue et même fantastique de ce « Je », ou le *shifter*, qui consiste seulement à se regarder étant soi-même au devant de soi-même, se retrouver dans une impossibilité de parler :

Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. Et aussi essayer de voir d'où surgissait cette mort. Du dehors, ou de l'épaisseur du mur, ou du sol. De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou d'un néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l'éternité. [...] Je ne

⁷⁷ Heidegger, Martin, *Kant et le problème de la métaphysique*, traduit de l'allemand par Alphonse de Waelhens et Walter Biemel, Gallimard, Paris, 1953, p. 244.

⁷⁸ Duras, *Ecrire*, cit., p. 48.

pouvais pas m'empêcher de la voir mourir. Elle ne bougeait plus. Il y avait ça aussi, et de savoir aussi qu'on ne peut pas raconter que cette mouche a existé. »⁷⁹

Dans la fiction de son livre *Écrire*, on voit Marguerite Duras, écrivain, n'étant plus que ce *Je*, la forme complexe d'une *auto-affection*, un paradoxe « ontologique », ce *Je* qui n'a plus comme contenu que cette présence dont il ne comprend plus les motifs d'action. Ce n'est pas étonnant alors quand elle dit *écrire sans le savoir* ou, comme dans la présentation de *La douleur*, quand elle révèle qu'en feuilletant *des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme*, elle se retrouve aussi, dit-elle, *devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment*. Elle a dû voir et entendre comme à ce point de l'histoire de la mort d'une mouche, et loin de plaider pour une poétique de la fusion des opposés ou pour une sorte d'écriture automatique, Marguerite Duras met en place l'impossible coïncidence dans cette « chose » qui reste pourtant *l'une des choses les plus importantes de sa vie*, une étrangeté inquiétante au regard de quoi elle éprouve, intimement, au plus près d'elle même, un sens de responsabilité qui fait dire qu'elle *n'ose pas toucher* et qu'*on écrit seulement à regarder*, et même que la littérature lui fait *honte* : autrement dit, que la littérature fait affleurer en elle précisément ce qui reste de ce double mouvement de subjectivation et désobjectivation, selon la formule employée par Giorgio Agamben, que la littérature produit en elle l'affleurement d'une nouvelle « matière éthique » :

Dans la honte, le sujet a donc pour seul contenu sa propre désobjectivation : témoin de sa propre débâcle, de sa propre perte comme sujet. Ce double

⁷⁹ Duras, *Ecrire*, cit., pp. 48, 51.

mouvement – de subjectivation et désobjectivation en même temps -, telle est la honte.⁸⁰

« Toute la littérature m’a fait honte », se dit Marguerite Duras, et qu’est-ce que la honte sinon une mise en scène de ce geste complexe et paradoxal qui consiste à regarder et à être regardé en même temps, et qui seul peut constituer quelque chose comme une subjectivité ? Qu’est-ce que la honte sinon ce *Je* étant à soi-même devenu un déplacement ? Comme quand, une partie de son corps se trouvant soudain dévêtue, la honte, cette préoccupation de vêtir pour cacher qui concerne toutes les manifestations de la vie, les actes aussi et les pensées, fait devenir sa vue insupportable, sa présence encombrante parce que fatale et comme coupée du reste, inconnue et coupée du noir comme par un rasoir, aussi nue qu’elle empêche de bouger ou de dire quoique ce soit. Qu’est-ce que la honte, sinon aussi une impossibilité de bouger et de parler ? Toute l’acuité de la honte, nous dit le philosophe français Emmanuel Levinas, consiste précisément dans l’impossibilité où se trouve « l’homme timide, qui ne sait quoi faire de ses bras et de ses jambes. »⁸¹ C’est ça se dit Duras, dans *Écrire* cette histoire de la mouche c’est devenu cette présence à la littérature de ce qui lui est absolument propre : *ce déplacement de la littérature, écrire sans le savoir... L’agonie d’un sujet ordinaire qui se retrouve scellé aux murs lisses de l’impersonnel :*

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,

⁸⁰ Agamben, *Ce qui reste d’Auschwitz*, cit., p. 137.

⁸¹ Levinas, Emmanuel, *De l’évasion*, Fata Morgana, Saint Clément de rivièrre, 1982, p. 86. « [...] toute l’acuité de la honte, tout ce qui qu’elle comporte de cuisant, consiste précisément dans l’impossibilité où nous sommes de ne pas nous identifier avec cet être qui déjà nous est étranger et dont nous ne pouvons plus comprendre les motifs d’action » (*Ivi*, p. 85).

l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture. Un jour peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel.⁸²

On écrit à regarder une mouche mourir et sans le savoir, c'est ça, se dit Marguerite Duras, qu'il faudrait enfin percevoir. C'est comme dans la honte, on oublie les raisons pourquoi on est là et on s'éprouve enfin en tant que « Je », ce sur quoi notre culture a trouvé son fondement le plus stable, le poids d'une présence irréductible, le *shifter* capable de sentir l'affleurer fragile et précaire de « toutes les manifestations de notre vie, nos actes et nos pensées »⁸³, les mots que la honte dévêtit de noblesse, comme dans *De l'évasion* d'Emmanuel Levinas, et qu'une pudeur voudrait soustraire au regard des autres et du sien. « Toute la littérature m'a fait honte », Marguerite Duras ne parle pas comme un auteur international, comme dans son livre *Écrire* elle met en scène plutôt l'intimité dernière d'un écrivain avec son oeuvre, un écrivain qui reste avec un fragment nu de littérature en ce que la nudité a de plus brutal, en ce qu'elle est présence totale du moi à soi-même dans ce déplacement de la littérature, écrire sans le savoir et rester aussi immobile, se taire, comme dans la honte, vouloir plutôt partir de là, vouloir disparaître le plus discrètement possible et ne savoir comment faire. C'est comme dans la honte, d'autant plus qu'« on voit mourir un chien, on voit mourir un cheval, et on dit quelque chose, par exemple pauvre bête... Mais qu'une mouche meure, on ne dit rien, on ne consigne pas, rien. »⁸⁴ Comme dans la honte, cette histoire de la mouche est devenue pour ce « Je » de *Écrire* son intimité dernière lorsqu'il se retrouve

⁸² Duras, *Ecrire*, cit., p. 55.

⁸³ « Cette préoccupation de vêtir pour cacher concerne toutes les manifestations de notre vie, nos actes et nos pensées. Nous accédons au monde à travers les mots et nous les voulons nobles. » (Levinas, *De l'évasion*, cit., p. 86).

⁸⁴ Duras, *Ecrire*, cit., p. 49.

(prend conscience de soi) enfin situé en position subalterne – *assujetti* – dans ce paradoxe « ontologique », contraint à l’immobilité par ce qui lui est absolument propre, étant vrai à la lettre, comme dit Benveniste, que le fondement de la subjectivité est dans l’exercice de la langue. Il s’agit bien de la honte de toute littérature, comme dans le prologue de *La douleur*, un écrivain avec son texte, la présence à la littérature de ce qui lui est absolument propre, un écrivain n’étant plus qu’une présence minuscule et presque insignifiante, écrasé comme un insecte ordinaire contre l’excessive altérité de son histoire, l’humble épuisement de son individualité contre un mur inconnu et de rien où il se démène d’une façon honteuse pour pouvoir se sauver. « Toute la littérature m’a fait honte », se dit Duras, c’est à dire que seulement par sa présence elle fait éclater le scandale que Levinas associe aux besoins physiques et à la nausée : « Ce que la honte découvre – écrit-il dans *De l’évasion* – c’est l’être qui se découvre »⁸⁵ :

Ce qui apparaît dans la honte c’est donc précisément le fait d’être rivé à soi-même, l’impossibilité radicale de se fuir pour se cacher à soi-même, la présence irrémédiable du moi à soi-même. La nudité est honteuse quand elle est la patence de notre être, de son intimité dernière. Et celle de notre corps n’est pas la nudité d’une chose matérielle antithèse de l’esprit, mais la nudité de notre être total dans toute sa plénitude et solidité, de son expression la plus brutale dont on ne saurait ne pas prendre acte. [...] C’est donc notre intimité, c’est à dire notre présence à nous-même qui est honteuse. Elle ne révèle pas notre néant, mais la totalité de notre existence.⁸⁶

« Je voulais me sauver - raconte Marguerite Duras dans *Écrire* – et je me disais en même temps qu’il me fallait regarder vers ce bruit par terre, pour quand même

⁸⁵ Levinas, Emmanuel, *De l’évasion*, Fata Morgana, Saint Clément de rivièrre, 1982, p. 87.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 86-87.

avoir entendu, une fois, ce bruit de flambée de bois vert de la mort d'une mouche ordinaire. Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu le déplacement de la littérature. »⁸⁷ C'est comme dans la honte, l'affleurement aussi d'une limite, sentir la fin approcher et vouloir se sauver, partir de là, vouloir disparaître et ne savoir comment, sentir l'affleurement du silence et de la mort pour de bon, la fin indialectique du sujet et de l'objet, du non-être et de l'être, de l'auteur et de la littérature... « La mort banale – celle de l'unité et du nombre à la fois. »⁸⁸ On écrit, dit Marguerite Duras, seulement à regarder comment une mouche « voulait échapper au mur où elle risquait d'être prisonnière du sable et du ciment qui se déposaient sur ce mur avec l'humidité du parc. »⁸⁹ Oui, c'est ça, se dit-elle, cette mort de la mouche c'est devenu ce déplacement de la littérature, sentir l'affleurement de toutes les manifestations de la vie et avoir honte peut-être, comme dans *La douleur*, vouloir disparaître et ne savoir que faire de cette rougeur de joues.

Et pourtant Marguerite Duras se dit avoir finalement bien fait de pénétrer dans une poétique de l'abandon et de la fugue, se dit que « c'est bien aussi si l'écrit amène à ça, à cette mouche là, en agonie »⁹⁰, que c'est bien aussi de se dire qu'on écrit sans le savoir, et que ça mène à « écrire l'épouvante d'écrire »⁹¹ dit-elle. Même si elle avait tort, elle se dit n'exister qu'à peine à côté de cette agonie, et qu'elle avait sûrement bien fait à tout envoyer au diable, la vraie vie, la vie vécue, et les vrais romans, toute la littérature d'auteur. En tout cas, si la littérature est un déplacement, une vie matérielle, et s'il est vrai aussi que pourtant « le corps des écrivains participe de leurs écrits »⁹² se dit-elle, le mieux qu'elle pouvait faire était

⁸⁷ Duras, *Écrire*, cit., p. 53.

⁸⁸ Duras, *Ecrire*, cit., pp. 52.

⁸⁹ Duras, *Écrire*, cit., pp. 47-48.

⁹⁰ Duras, *Ecrire*, cit., p. 50.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Duras, *La vie matérielle*, cit., p. 77.

justement de ne pas se décourager et de se consacrer entièrement à la lutte à la quelle elle s'était livrée, à la beauté de ce projet : se montrer incarnant l'oubli de cette mort de la mouche, celui aussi des cahiers des armoires bleues et de tous les témoignages écrits et non écrits, qui ont vu le jour ou pas, leur situation désespérée face à la mort. Écrire l'épouvante d'écrire se dit Marguerite Duras, ou la honte de toute la littérature, mais aussi un soulagement, vue la situation où elle se trouve désormais en tant qu'écrivain. Incarner la mort de la littérature, seulement regarder ce « Je » dans un texte inconnu et pour rien et avoir honte de parler encore, se soulager pourtant *douloureusement* du poids impossible de n'être plus rien qu'une sorte de mise en disposition totale vers le dehors. Et tant pis pour le reste, les prétendues « expériences vécues », seulement regarder une mouche mourir écrivant un poème immense et illisible qui se déploie dans le ciel.

D'ailleurs, les deux fragments que Marguerite Duras avait publié en 1976 dans la revue « Sorcières »⁹³ avec le titre *Pas mort en déportation*, avaient paru sans sa signature, anonymes, aussi une manière de hurler sans faire de bruit. Elle aura pensé à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli même, comme dans le « Cahier de cent pages », l'un des deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château évoqués dans la préface à *La douleur*⁹⁴, lorsque la narratrice, ne pouvant plus faire autrement que de se prendre pour autre chose qu'elle même, se dit ne plus exister à côté de

⁹³ Cft. : *Pas mort en déportation*, dans « Sorcières », n. 1, Paris, 1976 ; et : *Pas mort en déportation (deuxième fragment)*, dans « Sorcières », n. 2, Paris, 1976.

⁹⁴ Le « Cahier de cent pages » est le troisième des quatre *Cahiers de la guerre* publiés sous la direction de Sophie Bogaert et Olivier Corpet avec d'autres textes, rédigés entre 1943 et 1949, que Marguerite Duras elle-même avait réunis et consignés à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) en 1995. (Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L./Imec, Paris, 2006). « Le troisième des quatre *Cahiers de la guerre* – lit on dans la présentation du texte écrite par les éditeurs – est un petit cahier d'écolier, au papier ligné, à la couverture bleue. Seules les trente-deux premières pages sont remplies et numérotés par Marguerite Duras. Probablement rédigées à peu près en même temps que le second cahiers, c'est-à-dire vers 1947, elles contiennent la fin de ce qui sera le texte central de *La Douleur* : c'est le deuxième des 'cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château' évoqués dans la préface. Les p. 215 à 220, remaniées, ont été reprises dans le deuxième fragment de 'Pas mort en déportation', publié dans le second numéro de la revue *Sorcières* en 1976. Sous sa forme publiée, le texte est ponctué d'indications chronologiques : 'samedi 26 avril', 'dimanche 27', 'mardi 29 avril'. » (*Ivi*, p. 207).

cette attente, que cela n'est pas possible : « Je devrais raconter cette attente en parlant de moi à la troisième personne »⁹⁵ se dit-t-elle. En effet, de cette façon, écrire serait aussi ne pas parler, serait aussi rejoindre des milliers et des milliers d'autres témoignages identiques, qu'ils soient écrits ou non écrits, qu'ils aient vu le jour ou non, *et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel*. C'est ce que dit Marguerite Duras en 1984 dans une petite page d'introduction qu'elle ajoute au premier fragment intitulé « Pas mort en déportation », lorsqu'elle décide de l'inclure dans le recueil *Outside*. Dans cet autre prologue, comme elle le fera l'année suivante pour *La douleur*, elle évoque déjà un cahier qu'elle aurait retrouvé comme par hasard. Elle parle comme dans la présentation d'une lecture publique, lorsque une lectrice, une autre femme, se substituerait à elle auprès du livre :

Le texte que vous allez entendre lire par Garance a pour titre : « Pas mort en déportation ». Je l'ai retrouvé dans un cahier, une sorte de journal intemporel que je tenais pendant la fin de la guerre.

Ce n'est pas un texte politique, c'est un texte. Sans qualification. Je crois que je l'ai écrit pour ne pas oublier. Ce qu'un homme peut devenir, ce qu'on peut lui faire subir. Et la permanence de l'amour qu'on peut lui porter. C'était ici le cas.

Ce texte a paru dans la revue de femmes *Sorcières*, il y a quelques années, sans ma signature, anonyme. Parce qu'il m'avait paru incongru, presque indécent de me réclamer d'un survivant pour témoigner de l'horreur fondamentale de notre temps : les camps de concentration allemands. Maintenant j'ose dire que c'est moi

⁹⁵ « Je n'en peut plus. Je me dis : il va arriver quelque chose ce n'est pas possible. Je devrais raconter cette attente en parlant de moi à la troisième personne. Je n'existe plus à côté de cette attente. Il passe plus d'images dans ma tête qu'il y a des images sur les routes d'Allemagne » (*Ivi*, p. 215). On remarque que ce passage a disparu des versions publiées par Duras de son vivant, c'est-à-dire du deuxième fragment de « Pas mort en déportation » paru anonymement sur *Sorcières* en 1976 : « Samedi 26 avril, Je me dis : il va arriver quelque chose. Je n'existe plus à côté de cette attente. Autant d'images dans ma tête que de morts sur les routes d'Allemagne. » (dans « *Sorcières* » n. 2, cit., p. 53). Et du texte de *La douleur* : « On n'existe plus à côté de cette attente. Il passe plus d'images dans notre tête qu'il y en a sur les routes d'Allemagne. » (Duras, *La douleur*, cit., p. 43).

qui ai écrit ce texte-là. Je crois que je peux le dire sans rien enlever à la généralité du texte ; à la portée universelle de ce qu'il dit.

Il m'a paru aussi que, si ce texte devait être lu et entendu en public, c'était dans des lieux comme celui-ci, ici ce soir, qu'il devait l'être. Exactement ici. Parce que c'est ici qu'il rejoint des milliers et des milliers d'autres témoignages identiques, qu'ils soient écrits ou non écrits, qu'ils aient vu le jour ou non.⁹⁶

C'est ça, se dit Marguerite Duras, écrire c'est aussi ne pas écrire, et il vaut mieux malgré tout incarner la littérature mourante, ce déplacement *honteux* contre un ciel de textes illisibles et identiques, un poème immense fait de tous livres confondus, comme si la seule littérature possible était désormais une littérature qui donne *elle-même sur elle-même*, selon la formule de Benveniste. Ainsi, à l'ère du « pacte autobiographique », où les auteurs affirment dans le texte l'identité entre le narrateur, le personnage et eux-mêmes « renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture »⁹⁷, à une époque où prédomine le roman du *moi* avec le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁹⁸ selon la célèbre définition de Philippe Lejeune, Marguerite Duras se montre écrivant solennellement, lors d'une présentation publique de l'un de ses textes, son nom propre sur la couverture. Elle avoue que cela lui appartient indiscutablement, « Je sais que je l'ai fait, - dit-elle - que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. »⁹⁹ Elle met aussi l'accent sur l'histoire de sa vie, lorsqu'elle avoue tout reconnaître du détail de ce

⁹⁶ Duras, Marguerite, *Outside*, P.O.L., Paris, 1984, p. 361.

⁹⁷ « L'affirmation dans le texte de cette identité renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture » *Ibid.*

⁹⁸ Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 26.

⁹⁹ Duras, *La douleur*

qu'elle a pu lire, que tout cela la concerne bien, mais ajoute cependant que sa signature n'enlève rien de la généralité d'un texte qui, dans un endroit comme celui-là, lors de cette lecture publique, s'éveille une fois de plus dans la coexistence avec tous les livres écrits et non écrits, dans la masse anonyme de toute la littérature du monde. *L'immensité d'un poème illisible dans le ciel*, dit-elle dans *Écrire*.

On écrit seulement à regarder une mouche mourir dans un ciel de rien. Et c'est tout. Tout écrit, et à l'heure exacte de sa mort, tombée du mur de la *dépense*, cette mouche ordinaire aura eu ses « funérailles secrètes »¹⁰⁰, son histoire aura rejoint l'univers anonyme de tous les histoires écrites et non écrites, oubliées ou abandonnées par leurs auteurs. Le récit de sa mort, ce déplacement de la littérature, sera alors retrouvée un jour et *éprouvée* au sein de ce réseau illimité, sans fin enrichie et revisitée suivant des lignes ici décrites de façon purement objective, comme sur une carte, mais qui sont pourtant bien vivantes, bien distinctes et dissonantes, leur singularité traçant d'autres histoires à son tour. Celle, par exemple, d'un « Je » qui se débat d'une manière terrible et comptabilisée dans un texte inconnu et de rien, ou celle d'un débat autour de la question fondamentale de l'expérience et du témoignage, ou d'une littérature du deuil :

L'heure exacte de la mort, consignée, la rendait déjà inaccessible. Ça lui donnait une importance d'ordre général, disons une place précise dans la carte générale de la vie sur la terre. Cette précision de l'heure à laquelle elle était morte faisait que la mouche avait eu ses funérailles secrètes. Vingt ans après sa mort, la preuve en est faite ici, on en parle encore.¹⁰¹

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Duras, *Ecrire*, pp. 50-51.

Cette mort de la mouche, se dit Duras, c'est devenu ce déplacement de la littérature, ce détour par cette *carte générale de la vie sur terre* où un « Je » viendrait s'éprouver avec les textes d'à côté, en tant que sujet d'une *Auto-affection*, par exemple, on l'a vu, selon la formule qu'on emploie depuis Kant. Selon la poétesse Ingeborg Bachmann dans l'une de ses leçons de Francfort, les poètes sont justement ceux qui « ont fait [du Je] un champ d'expérimentation, ou ont fait d'eux-mêmes un champ d'expérimentation pour ce Je, ils ont pensé à tous les Je des gens d'à côté, au Je de César et au Je d'Hamlet »¹⁰², c'est pourquoi ils risquent toujours de « perdre la raison » et de ne pas savoir ce qu'ils disent. D'ailleurs, le fait que dans l'acte de création littéraire, tout comme dans l'acte de parole le plus simple, soit impliqué quelque chose comme une désubjectivation, fait partie du patrimoine de notre tradition littéraire, la « Muse » étant la figure que depuis toujours les poètes emploient pour représenter cette désubjectivation. Rien d'étonnant, alors, que l'un des documents les plus exceptionnels de la désubjectivation comme expérience honteuse soit une lettre adressé par le jeune poète John Keats à Richard Woodhouse, le 27 octobre 1818 :

Un poète est la chose la moins poétique qui soit ; car il n'a pas d'identité – il est constamment forme – et matière d'un autre Corps – La Soleil, la Lune, la Mer, Les Hommes et les Femmes, créatures impulsives, sont poétiques et possèdent en eux un attribut permanent – le poète n'en possède aucun ; il n'a aucune identité – il et certainement la moins poétique de toutes les créatures de Dieu. Si donc il n'a pas de moi, et si je suis un poète, qu'y a-t-il de surprenant à ce que je dise que je ne veux plus écrire ? [...] C'est une chose lamentable à avouer (*it is a wretched thing to confess*) ; mais c'est un fait qu'il n'y a pas un seul mot proféré par moi qu'on puisse tenir à coup sûr pour une opinion issue d'une nature qui me soit

¹⁰² Bachmann, Ingeborg, *Leçons de Francfort*, traduit de l'allemand par Elfie Poulain, Actes Sud, Paris, 1986, p. 63.

propre – comment serait-ce possible puisque je n’ai pas de nature ? Lorsque je me trouve dans une pièce en compagnie d’autres Gens, si jamais me désertent les méditations sur les créations de mon propre cerveau, ce n’est pas alors moi-même qui rentre en moi-même : mais l’identité de chacun des présents se met à peser tellement sur moi qu’en très peu de temps je suis annihilé – et cela non seulement parmi des hommes ; il en irait de même dans une chambre d’enfants ; [...] j’essaierai d’atteindre en Poésie un sommet aussi élevé que me le permettra la vigueur que j’ai reçue en partage [...] je suis sûr de devoir écrire mû par mon seul désir (*I feel assured I should write from the mere yearning*) [...] même si mes travaux de la nuit devaient être brûlés chaque matin, et si aucun regard ne devait jamais briller sur eux. Mais même à présent ce n’est peut-être pas moi-même qui parle ; mais quelque autre personnage dans l’âme duquel je vis à présent.¹⁰³

Seulement se regarder incarnant la littérature mourante, se dit Keats, *brûlée chaque matin*, ce *Je* s’éprouvant paradoxalement sur l’horizon d’une certaine forme d’impersonnalité où il vit à présent. D’ailleurs, le psychiatre suisse Ludwig Binswanger, inspiré de la phénoménologie de Martin Heidegger et d’Edmund Husserl, parle du processus de subjectivation précisément comme d’une représentation de l’impossible coïncidence de ce qu’il appelle « la vie comme fonction » (fonctions vitales), et « la vie comme histoire »¹⁰⁴, entre le devenir parlant du vivant et le sentiment de vie du parlant. Selon Binswanger, la subjectivation serait la mise en scène de la tension permanente de particulier et universel, le pli paradoxal – et non la simple opposition – entre l’arrogante persévérance dans l’orgueil personnel et isolé de la pensée individuelle, et la mort

¹⁰³ Keats, John, *Lettres*, Traduit par Robert Davreu, Édition Belin, Paris, 1993, pp. 209-210. Cft. Keats, John, *Selected letters of John Keats*, Harvard university press, Cambridge (Mass.), 2002.

¹⁰⁴ « Aussi longtemps qu’il rêve l’homme est [...] ‘fonction vitale’, quand il est éveillé, il fait ‘l’histoire de sa vie’. [...] Confondre sous une même dénomination les deux termes de cette disjonction, fonction de la vie et histoire interne de la vie, est impossible, quoique les tentatives dans ce sens ne manquent pas, parce que la vie comme fonction est tout autre chose que la vie comme histoire » (Binswanger, Ludwig, *Le rêve et l’existence*, présenté par Michel Foucault, Desclée de Brouwer, Paris, 1954, p. 144).

par épuisement de la vie individuelle par suite d'un abandon total à l'excessive puissance objective du principe de l'altérité (l'humble soumission à l'autorité impersonnelle dans la phase du transfert) : le retrait, enfin, de l'objectivité dans la subjectivité, la vie « métamorphosé » par un déplacement et la « résolution du transfert » (ou d'un déplacement). « La vie dans la chute », dit-il, une reprise et une « descente [...] en la vie dans le flottement sans effort, ou l'enivrement » :

Les hommes pensent habituellement quand on leur demande de penser – que cela doit être quelque chose de particulier, d'individuel, ceci n'est qu'une illusion. D'autre part, d'après Hegel, « la connaissance d'une chose que seul je suis à savoir » est précisément le rêve, de même que l'imagination et le sentiment sont un rêve ; « en effet, c'est la manière selon la quelle quelque chose est uniquement pour moi, dont j'ai la possession en moi en tant que je suis ce sujet-ci ; si sublimes que les sentiments puissent se montrer, ils sont en moi et non pas libres par rapport à moi ». De même que l'objet n'est pas imaginé et amené par moi à sa qualité d'objet, tant que je le reconnais comme un et étant libre en soi, comme un et universel, inversement, le sentiment est, lui aussi, « dans la vérité » lorsque, d'accord avec Spinoza, je le reconnais sous la forme de l'éternité. Cela résonne de façon très abstraite, bien sûr, mais cependant, cela est tout proche de la vie ; car dans tout traitement psychologique sérieux et surtout dans la psychanalyse, il y a des moments où l'homme doit décider s'il veut garder sa pensée individuelle, son « théâtre privé » comme dit une malade, son arrogance, son orgueil et son défi ou bien si, entre les mains du médecin, médiateur initié entre le monde particulier et le monde en général [...] l'homme veut bien s'éveiller de son rêve et prendre part à la vie universelle. [...] En éveillant le sens de l'infini comme antithèse de la limitation du particulier, on n'enlève pas à l'individu ses images et ses sentiments, ses désirs et ses espoirs, on les métamorphose à partir de l'inquiétude de Tantale, l'agitation, et le désespoir, la vie dans la chute, le naufrage, la descente non pas en

**une paix totale qui serait la mort mais en la vie dans [...] le flottement sans effort
ou dans l'enivrement. »¹⁰⁵**

Et tant pis pour les « expériences vécues ». Dans la fiction de *Écrire*, avec l'histoire de la mouche, Marguerite Duras se livre à la réceptivité, s'éveille brusquement et sans savoir pourquoi, « comme un homme divinement distrait – poursuivait Nietzsche dans l'avant-propos à *La généalogie de la morale* –, absorbé en lui-même, aux oreilles duquel viennent de retentir à grand bruit les douze coups de midi, et qui, brusquement éveillé, se demande 'qu'est-ce donc qui vient au juste de sonner ? » Ainsi, brusquement éveillée, touchée au plus vif, arrive-t-il que Marguerite Duras se montre comme Nietzsche se frottant les oreilles et se demandant, après coup, qu'est-ce donc qu'il a au juste vécu, essayant à son tour de faire le compte des douze sons de cloche vibrants : « hélas ! sans trouver de résultat juste... Nous restons nécessairement étrangers à nous-mêmes, nous ne nous comprenons pas, nous ne pouvons faire autrement que de nous prendre pour autre chose que ce que nous sommes, pour nous vaut de toute éternité la formule : 'chacun est à soi-même le plus lointain.' »¹⁰⁶ On peut aussi ne pas écrire, oublier

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 183-184-185. Pour illustrer son propos, Binswanger raconte le rêve de l'une de ses malades : « Je me trouvais un soir, bien lasse, et je m'étais endormie au milieu des tourments d'un trouble intérieur intense. Je me vis en rêve, en train de marcher le long d'un grève interminable et le bruissement sempiternel des vagues, sur les brisants, leur agitation sans fin me jetèrent bientôt dans le désespoir. De toute mon âme, je désirais imposer silence à la mer, l'apaiser de force. C'est alors que je vis s'avancer, marchant parmi les dunes un homme de haute taille, coiffé d'un chapeau mou. Il portait un large manteau et tenait à la main un bâton et un grand filet, un de ses yeux était caché par une grosse boucle de cheveux qui pendait sur son front. Lorsqu'il s'arrêta à ma hauteur, l'homme déploya son filet et il y prit la mer qu'il étala devant moi. Je regardais entre les mailles du filet, et, horrifiée, je voyais la mer mourir lentement devant mes yeux. Un calme inquiétant s'étendait autour de moi ; les algues, les bêtes et les poissons pris dans le filet prenaient une teinte brunâtre et un aspect fantomatique. En larmes, je me jetais aux pieds de l'homme, l'adjurant avec véhémence de rendre sa liberté à la mer car je savais à ce moment que l'agitation était la vie et que le calme signifiait la mort. Et l'homme déchira le filet et libéra l'Océan et lorsqu'à nouveau j'entendis les vagues mugir et se briser, je sentis en moi une joie délirante... et je m'éveillais ». Binswanger donne ensuite sa lecture du rêve, et dit notamment que celui-ci « se décompose en trois points : thèse (vie onirique, tourmentée dans l'isolement), antithèse (mort par épuisement total de la vie individuelle par suite d'un abandon total à l'excessive puissance objective du principe de l'altérité) et synthèse (retrait de l'objectivité dans la subjectivité) ; dans ce déroulement en trois points, nous voyons ce rêve, en une représentation métaphorique, refléter le processus psychanalytique, de même que nous le voyons progresser depuis l'arrogante persévérance dans l'isolement jusqu'à l'humble soumission à l'autorité (impersonnelle) du médecin (phase du transfert) et jusqu'à la 'résolution du transfert' ». (*Ivi*, pp. 185-186-187).

¹⁰⁶ Nietzsche, *La généalogie de la morale*, dans *Œuvres Complètes*, vol. VII, cit., p. 215.

une cloche, on écrit seulement à écouter comment ça retentit une cloche. Seulement à se regarder incarnée par le temps (du roman), ce déplacement de la littérature, Marguerite Duras se dit être désormais à elle-même la plus lointaine, seulement à regarder la mort d'une mouche ordinaire un jour comme les autres, dans la dépense de sa maison de campagne. Pour elle aussi aura valu de toute éternité, par exemple, la formule « pseudonymie au carré »¹⁰⁷, que l'écrivain Giorgio Manganelli emploie pour désigner un pseudonyme en tout point identique au nom propre lorsque, dans l'un des récits réunis sous le titre *La nuit*, il raconte qu'un jour – un jour bêtement banal – un ami l'informa d'un livre qu'il aurait publié et dont il ne sait rien. Pour l'écrivain italien aussi alors, la lecture de son propre livre sera devenue l'expérience d'un déplacement, pour lui aussi écrire c'est aussi ne pas écrire, et écrire son nom propre – ou dire *Je* – le gage d'un paradoxe « ontologique », pseudonyme de degré zéro : quelque chose qui se produit toujours comme reste dans le procès vertigineux de subjectivation, hétéronymique en tant qu'il nomme un être non linguistique, et qui tombe sans cesse en arrière sur un nouveau *je* qui ne laisse pourtant aucune preuve d'une imposture ni d'un crime, perpète le plus parfait des meurtres : où « peut-être – se dit enfin Manganelli – faut-il mourir plusieurs fois. »¹⁰⁸ En

¹⁰⁷ Manganelli, Giorgio, *La Nuit*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Gallimard, Paris, 1999, p. 11.

¹⁰⁸ Mais si c'est moi qui l'avais écrit, s'il avait existé un 'moi' capable d'écrire un livre, ce livre, qu'est-ce qui pouvait expliquer le caractère absolument étranger et fastidieux qui me séparait de cette chose écrite ? Comment se faisait-il que je ne sache rien de ce livre, que je ne me souvienne pas de l'intrigue, que je n'en discerne pas les significations, qu'il me soit même arrivé de sauter une page sans m'en apercevoir ni manifestement en être gêné ? En réalité, rien ne m'était plus étranger que ce livre, qui, le bâtard, s'insinuait dans ma vie. je le jetai sur un fauteuil, et j'entrepris de réfléchir. Il me fallait une explication générale, et il était improbable que je sois capable de la trouver en une méditation vespérale. Car, c'était clair, je me trouvais face à l'un des Grands Ennuis de notre existence, du moins de la mienne, un de ces Ennuis qui ont pris la place des Angoisses religieuses et philosophiques. La seule explication raisonnable aurait dû tenir compte du caractère à la fois intime et étranger de ce pseudonyme au carré, de la nouveauté de ce quelque chose avec quoi l'on me disait que j'avais par ailleurs vécu. La langue que je parle est trop pauvre, je présume, pour décrire pareille situation. Mais, dite en bref et sans façons, la conclusion à laquelle je parvins est à peu près la suivante : ... excusez moi, je m'en souviens mal... Si, voilà : moi, je n'avais rien écrit ; et par 'moi', j'entends cet être doté d'un nom, mais dépourvu de pseudonyme. Est-ce le pseudonyme qui avait écrit ? Probable ; cependant, le pseudonyme pseudécrit, et, techniquement, il n'est pas lisible par le moi, mais tout au plus par le moi pseudonyme au carré, lequel, c'est évident, n'existe pas ; mais, si le lecteur est inexistant, je sais ce qu'il peut lire : ce que peut écrire le pseudonyme de degré zéro, quelque chose qui ne peut être lu par personne qui ne soit la pseudonyme au carré, l'inexistant. En effet, ce qui est écrit, c'est le néant. Le livre ne signifie rien, et en tout cas je ne peux le lire que si je renonce à exister. Peut-être tout cela est-il une plaisanterie : comme il est patent, je suis mort depuis de nombreuses années, de même que l'ami que j'ai rencontré, et le livre que je feuillette est toujours incompréhensible, je le lis, le relis, le perds. Peut-être faut-il mourir plusieurs fois. » (*Ivi*, pp. 13-14).

l'absence de preuves il ne reste que croire, ou feindre de croire, c'est ce que dit Antonio Tabucchi à propos de l'anonymat excessif de Fernando Pessoa, que l'écrivain italien finit par suspecter au juste de n'avoir jamais existé : « d'avoir été l'invention d'un certain Fernando Pessoa, un *alter ego* homonyme dans la foule ahurissante des personnages qui partagent avec Fernando les modestes pensions de Lisbonne où, trente années durant, de la façon la plus banale, la plus anonyme, la plus *exemplaire*, il mena la vie routinière de l'employé de bureau. [...] Et en l'absence de preuves, il ne nous reste qu'à croire – ou à feindre de croire – aux données biographiques de celui qui fut la fiction d'un imposteur identique à lui-même : soit Fernando Antonio Nogueira Pessoa, fils de Joaquim et de Madalena Pinheiro Nogueira, employé à temps partiel comme traducteur de lettres commerciales auprès de sociétés d'import-export dans la ville de Lisbonne. Poète à ses heures de liberté. »¹⁰⁹ On peut aussi oublier une mouche, seulement regarder, se dit Marguerite Duras, on écrit sans le savoir et aussi seulement à regarder un livre dont on aura oublié l'écriture. Elle aussi aura fini par croire, ou, en l'absence de preuves, comme le Pessoa dont parle Tabucchi, à l'ère du pacte autobiographique, feindre de croire à cette forme d'imposture et de clandestinité, à la fiction de celle qui fut un imposteur identique à elle-même, feindre de croire comme à la *douleur* de l'oubli même. Elle a fini par arriver à la conclusion à laquelle parvient aussi Giorgio Manganelli dans *La Nuit*, et dire publiquement « excusez moi, je m'en souviens mal... »¹¹⁰ Et pourtant, malgré tout (et quasiment pour démontrer le principe de Nietzsche que tout ce qui compte arrive *malgré* quelque chose¹¹¹) au moment de cette publication Marguerite Duras a eu honte, et finit par se détourner

¹⁰⁹ Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1992, pp. 8-9.

¹¹⁰ Manganelli, *La Nuit*, cit., p. 13.

¹¹¹ « Malgré tout, et quasiment pour démontrer mon principe que tout ce qui compte arrive *malgré* quelque chose, c'est pendant cet hiver, et dans ces conditions défavorables, qui naquit mon *Zarathoustra* » (Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, dans *Œuvres Complètes*, vol. VIII, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Gallimard, Paris, 1974 p. 307).

presque brusquement d'une manière qui provoque un trouble, seulement regarder le livre, sans le toucher, et se demander à voix basse mais bien distincte, comme dans *L'Entretien infini* de Maurice Blanchot, comment ferons-nous pour disparaître :

Il se détourne presque brusquement d'une manière qui provoque dans la petite chambre un trouble ; c'est qu'il se dirige vers les rayonnages où – l'on s'en aperçoit à présent – des livres sont rangés en grand nombre, dans un ordre peut-être plus apparent que rigoureux, mais qui explique sans doute pourquoi même un familier ne saurait les découvrir à première vue. Il ne touche à aucun volume, il reste là, le dos tourné, et prononce à voix basse, mais distincte : « Comment ferons-nous pour disparaître ?

C'est dans ces conditions défavorables et difficiles, avec ce sentiment d'imposture¹¹², que Duras aura pu également se rappeler d'*Hiroshima mon amour*, le scénario qu'elle avait écrit en 1959 pour le film d'Alain Resnais, et aller en pensée jusqu'aux phrases que la protagoniste française adressait à son amant japonais parlant d'une mémoire inconsolable, une mémoire d'ombres et de pierre :

Comme toi, moi aussi j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre. J'ai lutté pour mon compte, de toute mes forces, chaque jour, contre l'horreur de ne plus comprendre du tout le pourquoi de se souvenir. Comme toi, j'ai oublié... Pourquoi nier l'évidente nécessité de la mémoire ? [...]

¹¹² Dans son livre intitulé *Le sentiment d'imposture*, la romancière et essayiste Belinda Cannone décrit un sentiment très commun qu'on a cependant toujours grand soin de cacher : l'intime conviction de ne pas être celui ou celle qu'il faudrait être pour occuper légitimement la place dans laquelle on se trouve, et la crainte d'être démasqué. (Cft. Cannone, Belinda, *Le sentiment d'imposture*, éditions Calmann-Lévy, Paris, 2005)

Dans quelques années, quand je t'aurai oublié et que d'autres histoires comme celle-là, par la force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli.¹¹³

On écrit une histoire à témoigner aussi de l'horreur de son oubli. Par cette manière d'écrire seulement à regarder un livre, lire un livre qui aura été aussi son propre livre, pour le retrouver sur l'horizon indistinct de tous livres confondus, Marguerite Duras aura été une femme de son temps, comme le dit Madeleine Borgomano lors d'un colloque consacré justement à la place qu'occuperait Duras dans son époque¹¹⁴. D'ici ce livre alimentera un jour – ou pas – une autre histoire, sera repris sans doute dans des débats littéraires ou philosophiques comme celui portant par exemple sur la question du témoignage : le témoignage ayant lieu précisément, selon Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, dans « le non-lieu »¹¹⁵, sur « cette fine crête »¹¹⁶ où le témoin devient *le sujet de sa propre désubjectivation*, le pli paradoxal où il peut dire qu'écrire c'est aussi ne pas parler, c'est se taire, hurler sans bruit. A l'ère du pacte autobiographique Marguerite Duras monte sur la scène publique avec un livre dans les mains et inscrit enfin son nom propre sur la couverture, craignant sans doute d'être condamnée à pratiquer un jour, plus que le genre autobiographique, l'autofiction. Ainsi, du moins, elle aura fait semblant de croire que tout est là, elle aura enfin tout essayé et jusqu'à la mise en

¹¹³ Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris, 1960, pp. 32, 105.

¹¹⁴ « Par sa manière de lire, Duras aura été une femme de notre fin de siècle. Dans l'univers fictif le rapport à la lecture est paradoxal. [...] Ces lectures de 'l'oubli' et de la méprise affectent la plupart des textes auxquels elle fait référence et n'épargnent même pas ces propres livres. de son propre aveu, ses lectures ne vont jamais sans méconnaissance. Mais c'est aussi que pour elle 'l'oubli est la vraie mémoire'. Lire, c'est toujours 'se lire' et 'lire, c'est écrire aussi'. Ce mode désinvolte de lecture sert de ressort à la réécriture. » (Borgomano, Madeleine, *Lire dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, dans *Duras, femme du siècle*, textes recueillis par Stella Harvey et Kate Ince, Éditions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2001, p. 21).

¹¹⁵ Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, cit., p. 171

¹¹⁶ « L'homme est donc toujours en deçà ou au-delà de l'humain, il est le sas par lequel passent sans cesse les courants de l'humain et du non-humain, courants de su subjectivation et de désubjectivation, du devenir-parlant du vivant, du devenir vivant du logos. Ces courants sont coextensifs, mais ne coïncident pas, et cette non-coïncidence, cette fine crête qui sépare est le lieu même du témoignage. » (*Ivi*, p. 178).

scène de la lecture de son propre livre, une manière d'écrire et de se taire aussi, se montrer dans un ciel romanesque de rien ou mettre en scène un « roman du je »¹¹⁷ selon la formule mise à point par Philippe Forest, plutôt qu'une « autobiographie » où le « je » nécessaire ne serait pas soumis à l'épreuve du roman où l'orgueil personnel et isolé de la pensée individuelle se réveille enfin pour prendre part à la vie universelle, ou une « autofiction », lorsque celle-ci n'est plus que l'exercice d'une fiction inoffensive, d'une subjectivité entièrement soumise à l'excessive puissance objective du principe de l'altérité :

¹¹⁷ Une entreprise autobiographie qui, tout en éprouvant sa « vérité » du côté d'une certaine forme d'anonymat, se situe aux antipodes d'une esthétique sans effets actuels, celle par exemple du virtuel et qu'afficherait une pratique comme celle de l'autofiction par exemple, s'inscrirait aisément dans le sillage d'un contrat littéraire tel que Philippe Forest le définit à propos d'une éthique du roman : « Le contrat décisif n'est plus alors passé entre auteur et lecteur (ce dernier 'enregistrant' une opération dans laquelle il n'entre qu'afin de la valider) mais entre deux figures dédoublées du sujet engagées dans une expérience littéraire dont l'exigence n'est plus de véracité (transcription d'une 'réalité' attestable) mais de fidélité à un impossible (le 'réel') qui exige cependant d'être dit. » (Forest, *Pour une poétique du témoignage*, dans : *Le roman le réel...*, cit., p. 242). « Le témoignage de l'impossible auquel oblige l'expérience concentrationnaire n'est en rien un témoignage impossible. A l'inverse : c'est à partir de cet impossible-là (et en un sens de lui seul) que le témoignage se fait nécessité éthique et esthétique. » « Une telle proposition se laisse aisément commenter dans la mesure où c'est toute la modernité littéraire – ou en tout cas : l'un des pans essentiels de celle-ci depuis le romantisme – qui se donne à penser en termes de 'désobjectivation', de perte et non d'affirmation du sujet dans l'aventure panique d'une parole poétique livrée à l'impossible [...]. Pour exprimer, par exemple, dans le vocabulaire de Georges Bataille, une telle conception du sujet, on dira que l'expérience intérieure et souveraine (dont la poésie peut-être l'une des formes mineures) devient le lieu où le Je s'éprouve paradoxalement dans le moment de sa perte, se découvrent déchirure ouverte sur la nuit. [...] L'articulation impossible et nécessaire ('honteuse' souligne Agamben) entre subjectivation et désobjectivation, entre parole et silence, entre humain et inhumain [...] unis et séparés à la fois par cette alliance envisagée ici à la façon de ce que j'ai nommé un 'pacte testimonial'. [...] Celui qui se tait et celui qui parle sont parties prenantes d'un processus de parole auquel tous deux sont nécessaires, non pas en raison d'un complémentarité simple mais selon le déchirement interminable d'un protocole inquiet. [...] Tout témoin est à la fois celui qui parle et celui qui se tait : quelque chose en lui a fait naufrage, et à ce naufrage quelque chose en lui a également réchappé. La 'scission' constitutive de part et d'autre de laquelle s'opèrent ensemble 'subjectivation' et 'désobjectivation' peut traverser la même conscience assignée à l'inconscience à laquelle elle se doit. C'est un tel dédoublement impossible et nécessaire qui doit être considéré pour restituer à l'écriture du Je un peu de sa dimension problématique [...] la rappelant à la nature nécessairement déchirée, scindée de l'entreprise littéraire [...] Dans le témoignage, livré à la dimension du 'réel', le Je se découvre comme le répondant d'un autre et se déchire afin de considérer, dans le miroir du texte, ce défaut de lui-même qui laisse se manifester l'impossible ultime de toute expérience. [...] Le témoin promet à celui pour qui il témoigne (et dont la figure peut se confondre avec celle du lecteur implicite et idéal de son livre) une vérité concernant cette fois celui pour qui l'on témoigne, vérité que le témoin doit exprimer en son nom mais pour le compte de l'autre et qu'il ne peut davantage produire. [...] L'autobiographe et le témoin échouent pareillement à dire ce qui devrait constituer l'objet même de leur récit. Ils butent sur une aporie comparable dont ils se rendent compte le plus souvent en soulignant l'impossibilité de faire fidèlement passer la vie dans l'espace du langage. D'où l'espèce d'inquiétude coupable qu'exprime en général la littérature confessionnelle. A propos du témoignage, Agamben parle de 'processus qui engage deux sujets'. Un tel dédoublement est toujours à l'œuvre. C'est en vérité le passage à la parole qui implique ce dédoublement dont tout se déduit : d'un côté, celui qui se tait et dont le silence est la marque de l'expérience extrême à laquelle un individu puisse être livré ; de l'autre, celui qui parle (et qui est peut-être le même) qui, infidèle et coupable, invente une parole qui sache faire retentir l'écho honteux de l'impossible dans l'espace du langage. » (Forest, *Pour une poétique du témoignage*, dans *Le roman, le réel...*, cit., p. 254,-255,257-258-259-260).

Il m'avait paru incongru, presque indécent de me réclamer d'un survivant pour témoigner de l'horreur fondamentale de notre temps : les camps de concentration allemands. Maintenant j'ose dire que c'est moi qui ai écrit ce texte-là. Je crois que je peux le dire sans rien enlever à la généralité du texte ; à la portée universelle de ce qu'il dit.¹¹⁸

On écrit à regarder une mouche mourir dans un ciel de rien. Et c'est tout. Se taire. « On peut aussi ne pas écrire – se dit Marguerite Duras – oublier une mouche. Seulement la regarder. »¹¹⁹ Marguerite Duras signe cette histoire de la mort d'une mouche ordinaire, écrit son nom sur la couverture du livre et se tient pourtant dans une passivité *honteuse* pour un écrivain, elle reste, au regard de son écriture, dans une immobilité *douloureuse*. Comment ferait-on pour disparaître ? Elle semble vouloir se poser la question de *L'entretien infini* de Maurice Blanchot. Avec ce livre entre les mains la littérature lui fait honte, et pourtant, finit-elle par se dire, c'est dans des lieux comme celui-ci, lors d'une lecture publique précisément, au moment précis de la *publication* d'un livre, que ce texte aura enfin rejoint la foule de tous les témoignages écrits et non écrits, qui ont vu le jour ou pas, que son nom écrit sur la couverture n'aura rien enlevé de la portée générale du texte. Et pourtant ce déplacement dans la foule lui fait honte, et toute la littérature avec ce livre. Comment disparaître dans ce ciel de rien ? De toute façon, il vaut mieux s'asseoir parmi les lecteurs, semble-t-elle se dire Marguerite Duras, admettre devant eux avoir tout oublié des raisons qui lui ont fait écrire ce texte, dire éprouver

¹¹⁸ Duras, Marguerite, *Outside*, cit., p. 361.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 56. « Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. [...] 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. [...] Un jour peut-être, au cours des siècles à venir, on lirait cette écriture, elle serait déchiffrée elle aussi, et traduite. Et l'immensité d'un poème illisible se déploierait dans le ciel » (*Ivi*, pp. 53-55).

l'épouvante d'écrire seulement à regarder comment ça meurt une mouche dans une pièce de sa maison de campagne. Il vaut sûrement mieux, se sera-t-elle dit, prendre ainsi sa place à côté de tout le monde, s'asseoir parmi ceux qui la liront et à côté aussi de ceux qui ne la liront pas, se laisser aller avec cet histoire dispersée à l'heure précise et toujours au présent de sa *publication*, s'éprouver seulement dans ce naufrage ou un flottement sans effort selon des séquences imprévisibles dans la masse de tous les lecteurs possibles de cette histoire de la mort d'une mouche ordinaire :

Je ne sais plus la fin. Sans doute la mouche, à bout de ses forces, est-elle tombée. Que les pattes se sont décollées du mur. Et qu'elle est tombée du mur. Je ne sais plus rien sauf que je suis partie de là. [...] Les murs blancs, lisses, son linceul étaient là déjà et ont fait que sa mort était devenue un événement public, naturel et inévitable. [...] Et ça a été le départ de la mort vers d'autres cieux, d'autres planètes, d'autres lieux. [...] Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. On a le droit de le faire.¹²⁰

Marguerite Duras ne parle pas comme un auteur de romans, elle parle plutôt comme un « Je » qui rougit en s'éveillant dans la littérature. Et pourtant, disparaître, comment ? Il vaut mieux, de toute façon, se montrer prenant sa place parmi eux, à côté de tous les « Je » des gens, à côté du Je de César et au Je d'Hamlet, comme dit Ingeborg Bachmann. Et à côté aussi de tous les hommes et les femmes du monde entier, rester seulement dans la vie à côté d'eux avec *Écrire*, à l'heure précise où la mouche aura quitté ce monde :

¹²⁰ Duras, *Ecrire*, cit., p. 49, 51, 53.

La précision de l'heure de la mort renvoie à la coexistence avec l'homme, avec les peuples colonisés, avec la masse fabuleuse des inconnus du monde, les gens seuls ceux de la solitude universelle. Elle est partout, la vie. De la bactérie à l'éléphant. De la terre aux cieux divins ou déjà morts.¹²¹

Il vaut mieux malgré tout être là dans la coexistence avec l'homme et les femmes du monde avec *Écrire*, ainsi, du moins, cette mouche aura eu ses funérailles secrètes et acquies une importance d'ordre général, elle sera consignée, raconte Marguerite Duras, à la carte générale de la vie sur la terre. Il vaut mieux se tenir à côté de tout le monde, s'éveiller dans l'écriture et penser comme les poètes de Bachmann, penser à tous les Je des gens à côté, être là, seulement appeler l'attention, avoir honte peut-être, rester immobile, de toute façon il est trop tard pour vouloir ou ne pas vouloir disparaître. Après tout c'est bien d'être là avec les autres, du moins cette rougeur de joues ce sera devenu un champ d'expérimentation pour ce « Je », quelque chose comme un numéro de connexion composé au hasard dans le réseau téléphonique, une manière d'appeler comme dans le film *Le navire Night*, se mélanger *douloureusement* au vertige et à l'immense marée des appels : « dès que nous appelons – explique Duras dans la présentation de ce texte – nous devenons, nous sommes déjà pareils. À qui? À quoi? A ce dont nous ne savons rien. Et c'est en devenant personne pareille que nous quittons le désert, la société. Écrire c'est n'être personne. »¹²² Oui, semble-telle se dire Marguerite Duras, c'est ça, il vaut bien mieux rester là, rester immobile avec *Écrire* dans l'immense gouffre des appels, s'exposer au risque de parler *avec* quelqu'un dans le réseau anonyme des connexions, ce déplacement dans la foule des livres écrits et non écrits, même si le

¹²¹ « L'heure exacte de la mort, consignée, la rendait déjà inaccessible. Ça lui donnait une importance d'ordre général, disons une place précise dans la carte générale de la vie sur la terre. Cette précision de l'heure à la quelle elle était morte faisait que la mouche avait eu des funérailles secrètes. Vingt ans après sa mort, la preuve en est faite ici, on parle d'elle encore. » (*Ivi.*, p. 51).

¹²² Duras, *Le Navire...*, cit., p.12.

dévoilement public de cette intimité fait honte pleinement, et même dans le noir, quand on est seul dans une chambre. De toute manière il est trop tard pour vouloir ou ne pas vouloir disparaître dans cette foule anonyme. Disparaître, comment ? Il ne reste, se sera-t-elle dit Marguerite Duras, que s'asseoir au milieu de tout le monde avec ce livre et se consigner ainsi à la coexistence avec la masse fabuleuse des inconnus du monde entier : *les gens seuls ceux de la solitude universelle*. De toute façon, il vaut mieux publier un livre même sans savoir expliquer les raisons qui l'auraient fait écrire, il vaut mieux *écrire sans le savoir* que n'écrire rien du tout, passer silencieusement un livre à quelqu'un dans la foule des lecteurs, passer un livre à côté sans dire pourquoi, maintenir ce secret, ne fût-il que celui de vouloir disparaître dans le point silencieux de cette remise. Il vaut sûrement mieux ne pas couper et attendre avec *Écrire* la réponse d'une voix vibrant dans ce réseau de connexions, chaque mot lu réveillant en elle une masse vivante exécutant ce mot avec modulation sonore et éclairage imaginaire, ouvrant à chaque fois la puissance d'un déploiement de lignes et de connexions pour une expérience singulière et exclusive de *Écrire* consigné à la carte géographique de la littérature : pour une histoire qui n'aura pourtant jamais été propriété mais emprunt, ce mot étant enfin à remettre intégralement à quelqu'un qui viendra après. Il vaut mieux rester là et attendre une voix empruntée pour une histoire de *Écrire* de Marguerite Duras, un requiem pour une mouche, attendre une réponse pour cette impossibilité de parler qui, composée au hasard dans le gouffre du réseaux des connexions littéraires, aura parlé elle aussi *avec* quelqu'un en ricochant sur ces lignes qui peuvent se croiser, se connecter, bifurquer, se perdre ou bien revenir, traverser des déserts et des zones de saturation, lignes sans lignée de la percussion et la répercussion de l'expérience, obliques et zigzaguant librement d'un point à l'autre de cette masse textuelle sans limites et en expansion. Elle aura parlé dans l'intimité d'une réponse *avec J. M.*, par

exemple, le jeune homme des Gobelins qui, l'ayant vécue, raconta à Marguerite Duras l'histoire du Navire Night, et qui, se retrouvant comme scellé à un fragment anonyme de littérature, lorsqu'il lisait le premier état du texte, lui disait que « tout était vrai mais qu'il ne reconnaissait rien. »¹²³ Ce que *Écrire* découvre, à l'heure précise de la mort d'une mouche ordinaire, c'est une voix qui se découvre, tout près d'elle-même, dans l'intimité aussi de Nathalie Sarraute quand elle dit « qu'il n'y a de fusion complète avec personne, [...] chacun sait que l'intimité la plus grande est traversée à tout instant par ces éclairs silencieux de froide lucidité, d'isolement. »¹²⁴ Composé dans le réseau générale de la vie sur la terre, cette histoire de *Écrire* aura parlé sans doute dans l'intimité aussi d'un réveil avec Nietzsche, au grand bruit des douze coups de midi, elle aura peut-être composé le code d'une *auto-affection* avec Kant et Heidegger, répondu dans la honte en zigzagant de Giorgio Agamben à Levinas, tout en passant par l'intimité d'un *Je* poétique de John Keats, *shifter* d'une réponse avec Jacques Benveniste et bifurcation nécessaire vers le « roman » de Philippe Forest. En ricochant dans ce gouffre vertigineux de connexions littéraires et de réponses *avec*, *Écrire* aura sans doute fini par se perdre en faisant semblant de croire – en l'absence de preuves – à un imposteur identique à Fernando Pessoa dans un livre de Antonio Tabucchi, et ceci pour revenir enfin, suivant un retour imprévisible, vers un impossible témoignage avec les mots de la femme d'*Hiroshima mon amour*. Et tant pis pour Rimbaud si le bois se retrouve violon! Tant pis si, ayant perdu la notion d'auteur, les travaux de la nuit devront être brûlés chaque matin, comme les poèmes de Keats, tant pis aussi si aucun regard ne brillera jamais sur eux. Immobile au-dessus de ce gouffre de connexions, *Écrire*, cette impossibilité de parler traversée à tout instant par ces éclairs silencieux de froide lucidité et d'isolement, aura parlé aussi d'une mémoire faite d'ombres, d'une

¹²³ *Ivi.*, p. 8.

¹²⁴ Sarraute, Nathalie, *Le planétarium*, Gallimard, Paris, 1959, p. 64.

présence à côté qui sera là encore et qui sera muette comme la pierre, comme dans un poème de Paul Celan : cet œil inconnu qui se tient sous une paupière de roche¹²⁵. Et tant pis avoir honte, tant pis ne pas savoir que faire de ses bras et de ses jambes, du moins cette mort de la mouche ce sera devenu ce « disparaître comment » de la littérature, un appel adressé à quelqu'un dans la foule avec *Écrire*, et puis se taire, rester immobile, oublier une mouche, seulement regarder comment à son tour elle se débat d'une manière terrible et comptabilisée dans ce ciel inconnu et de rien : seulement regarder cette rougeur de joues se disperser suivant d'itinéraires imprévisibles dans l'immense marée des appels dans ce gouffre de la littérature. « Comment ne pas revenir ? » Peter Morgan, le jeune écrivain du *Vice-consul*, répond ainsi : « il faut se perdre [...]. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus rien reconnaître de ce que l'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi. »¹²⁶ Avoir honte, disparaître comment. C'est la vie dans la chute, comme dit Binswanger, un flottement sans effort, l'enivrement d'un *déplacement* dans ce ciel inconnu et de rien, avec la *douleur* qu'oppose parfois la pensée *honteuse* que tout serait fini, qu'il n'y aurait pas d'avenir, et qu'en réalité nous ne vivons pas pour vivre, mais pour avoir déjà vécu, pour être déjà morts, ne se posséder plus du tout. De toute façon, comme dit Peter Morgan, il vaut mieux se disposer à ne plus rien reconnaître de ce que l'on connaît, se montrer incarnant la mort de la littérature, écrire, sans le savoir, ce déplacement, se livrer à des *exercices de détachement*, presque des exercices spirituels, comme le suggère le philosophe et essayiste Michel de Certeau à propos des techniques durassiennes de disjonction entre le

¹²⁵ « Il y aura encore un oeil / étranger, à côté / du notre : muet / sous sa paupière de pierre. » (Celan, Paul, *Grille de parole*, traduit de l'allemand par Martine Broda, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991, p. 17).

¹²⁶ Duras, Marguerite, *Le Vice-consul*, Gallimard, Paris, 1966, p. 9.

narrateur et le récit, voix et images, son et sens.¹²⁷ Il vaut sûrement mieux se montrer prenant sa place parmi eux, les hommes et les femmes du monde entier, rester là, être amoureux dans « une faille soudaine dans la logique de l'univers »¹²⁸, dans une erreur, jamais un vouloir. Garder un secret. Mieux vaudrait s'asseoir silencieusement avec les hommes et les femmes de la solitude universelle, se tenir seulement dans l'isolement de la vie à côté d'eux, comme dans une communauté secrète dont les membres communiqueraient précisément dans ce qui empêche toute idée partagée de communauté, parleraient à chaque fois dans le sentiment d'entretenir un entretien commencé depuis longtemps, comme dans les premières lignes de *L'entretien infini*¹²⁹, et vivraient la communauté « dans ce qui la rend contemporaine d'un passé qui n'a jamais pu être vécu »¹³⁰, comme dans les dernières de *La communauté inavouable*. Écrire c'est se taire aussi, se dit Marguerite Duras, seulement signer l'image poétique d'un insecte agonisant dans un ciel de rien et puis la faire glisser silencieusement à côté, la consigner honteusement à la foule des livres écrits et non écrits pour se trouver enfin à côté de quelqu'un dans la foule avec *Écrire*, cette impossibilité de parler, ce secret gardé avec quelqu'un dans l'attente d'une réponse qui peut-être ne viendra jamais, la sensation pourtant de quelque chose qui se passe, secrètement, comme la contagion d'une communauté inavouable avec les hommes et les femmes de cette impossible solitude avec *Écrire*, ou *écrire avec* :

¹²⁷ Cft. De Certeau, Michel, *La fable mystique, XVIe – XVIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1982.

¹²⁸ « Vous demandez comment le sentiment d'aimer pourrait survenir. Elle vous répond : Peut-être d'une faille soudaine dans la logique de l'univers. Elle dit : Par exemple d'une erreur. Elle dit : jamais d'un vouloir. Vous demandez : Le sentiment d'aimer pourrait-il survenir d'autres choses encore ? Vous la suppliez de dire. Elle dit : De tout, d'un vol d'oiseau de nuit, d'un sommeil, d'un rêve de sommeil, de l'approche de la mort, d'un mot, d'un crime, de soi, de soi-même, soudain sans savoir comment. » (Duras, Marguerite, *La maladie de la mort*, Minuit, Paris, 1982, p. 52).

¹²⁹ « Le sentiment qu'il a, chaque fois qu'il entre et lorsqu'il prend connaissance de l'homme déjà âgé robuste et courtois, qui lui dit d'entrer, se levant et lui ouvrant la porte, c'est que l'entretien est commencé depuis longtemps. » (Blanchot, *L'entretien infini*, cit., p. IX).

¹³⁰ « Mieux vaudrait [...] vivre [la communauté inavouable] dans ce qui la rend contemporaine d'un passé qui n'a jamais pu être vécu » Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 92. « C'est qu'en définitive – se dit enfin Blanchot – pour se taire il faut parler. » (*Ibid.*).

Quand les gens qui écrivent vous disent : quand on écrit, on est dans la concentration, moi je dirais : non, quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout [...] parce qu'il y a des choses que je ne reconnais pas, dans ce que j'écris. Donc elle me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris.¹³¹

* *

2.3 *Écrire avec*, scénario pour une lecture.

Je ne suis pas seule à écrire quand j'écris.

(Duras, Marguerite, *Les Lieux de Marguerite Duras*, 1978)

A l'ère du pacte autobiographique, avant le commencement de la lecture proprement dite, Marguerite Duras monte sur scène avec un livre dans les mains, et présente l'évènement qui va suivre, présente une lecture d'elle, sa mise en scène, introduit le scénario pour une lecture. Face à son public, elle présente la lecture de *La Douleur*, parle de sa propre expérience lorsqu'elle avait retrouvé ses *cahiers de la guerre*, et du malaise, la honte même qu'elle avait éprouvée à la lecture du récit de sa vie. Elle décrit notamment la sensation que, même si elle en retrouvait maintenant le texte, quelque chose en le lisant se perdait pour toujours. Elle présente son nouveau livre et dit que lire et écrire pour elle c'est pareil, deux moments réunis enfin aujourd'hui, un livre entre les mains, au cours d'une lecture publique de Marguerite Duras où elle affirme, ébauchant une inversion, *écrire avec*.

Marguerite Duras, se présente à son public avec un nouveau livre, elle le tient dans la main et raconte l'histoire de sa publication, dit ce qui s'était passé en le

¹³¹ Duras, Marguerite ; Porte, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, Paris, 1977, p. 98.

lisant, lorsqu'elle l'avait retrouvé. Elle raconte, en guise d'introduction, que ce livre c'était comme s'il avait été longuement abandonné dans un endroit régulièrement dévasté en hiver par des inondations. Elle dit que, alors, elle aurait pu tout aussi bien ne pas le lire, parce que dans ce cas, dit-elle, le lire, ç'aurait été l'écrire aussi : écrire l'oubli un livre, le massacrer. « Lire c'est écrire aussi »¹³², dit-elle, Marguerite Duras prend la parole sur la scène de la lecture publique de son texte, celle de l'univers fictif de ses romans, ses articles, interviews et autres lieux publics de Marguerite Duras, où le livre, comme objet, subit en effet les pires avanies. « J'ai oublié à peu près toutes mes lectures »¹³³ dit-elle. Face à son public, elle parle de sa lecture, en fait le commentaire, et pourtant elle avoue récuser la critique, « est-ce qu'il n'y a pas – se demande-t-elle – dans la convention du sens respecté une scolarité à retardement qui joue contre la liberté d'un texte, contre sa respiration ou sa folie ? »¹³⁴ En effet, elle n'a que très rarement rendu compte de ses lectures, et lorsqu'elle le fait, ses commentaires ne se fondent jamais sur un respect rigoureux du texte mais, comme dit aussi Madeleine Borgomano lors d'un colloque intitulée *Duras, femme du siècle*, sur l'oubli et l'erreur : « de son propre aveu, ses lectures ne vont jamais sans méconnaissance [...] jamais sans contradiction et déconstruction [...] que dans l'ambivalence et le paradoxe. »¹³⁵ Ses lectures sont faites d'infidélité, d'adultère, de mensonge, comme la faim de la protagoniste d'*Hiroshima mon amour*¹³⁶. Par exemple, à propos de *La nuit du chasseur* : « j'oublie toujours le début du film. J'oublie que le vrai père a été assassiné. Je confonds l'assassin du père avec le père [...] c'est sur cette erreur que j'ai toujours vu et construit le film

¹³² Duras, Marguerite, *Le monde extérieur (Outside II)*, Textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, P.O.L., 1993, p. 24.

¹³³ Duras, Marguerite, *Le Camion*, (entretien avec Michelle Porte), Minuit, Paris, 1977, p. 101.

¹³⁴ Duras, *Le monde extérieur*, cit., p. 132

¹³⁵ Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., pp. 21, 26, 27. Madeleine Borgomano, dit notamment que « ce mode désinvolte de lecture sert de ressort à la réécriture [...] assigne à la lecture la fonction primordiale d'incitation à la l'écriture [...] lire ainsi en détruisant, mais pour mieux absorber, c'est écrire déjà » (Ivi, pp. 21, 23).

¹³⁶ « J'avais faim d'infidélité d'adultère de mensonge » Duras, *Hiroshima mon amour*, cit., p. 66.

de Charles Laughton »¹³⁷ Et dans sa lecture de *La Sorcière* de Michelet c'était presque tout le livre qui se trouvait *oublié*, au profit d'une seule page. Il en va de même pour le livre de Musil (« Une des plus grandes lectures que j'aie jamais faites [...] Musil, c'est à n'y rien comprendre aussi. Ici, c'est une fois la lecture faite que s'édifie le livre et non pas tandis qu'elle se fait. [...] [Musil] il ne se voit pas »¹³⁸) et aussi pour *Guerre et paix* de Tolstoï. La lecture semble être devenue impossible et dérisoire. Avec un livre dans la main, elle dit que lire c'est aussi tout oublier d'un livre, se contenter sans doute de rêver après lui, et même en dépit de lui, lui faire subir les pires avanies, le faire brûler, comme le poème perdu d'*Emily L* sur la lumière de l'hiver.¹³⁹ Lire, explique Marguerite Duras, c'est aussi faire comme Anne Desbaredes, Maria ou Lol V. Stein, des personnages de ses livres qui ne lisent pas ; c'est faire comme Sara et ses amis dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, qui malgré leurs discussions livresques, n'ouvrent plus les livres, ceux-ci étant traînés désormais dans la destruction : « Les livres fondaient dans les mains. Et les histoires tombaient en pièces sous les coups sombres et silencieux des frelons à l'affût. »¹⁴⁰ La lecture c'est aussi comme dans *Le marin de Gibraltar*, où le yacht d'Anna contient une bibliothèque vide et on se plaint à railler les passagers précédent – les *erreurs* d'Anna – qui prétendaient lire les œuvres complètes de Balzac¹⁴¹ ou de Hegel¹⁴² ; lire, dit Marguerite Duras, c'est aussi faire comme les chercheurs de

¹³⁷ Duras, Marguerite, *Les yeux verts*, « Cahiers du Cinéma », no. 312-313 (juin 1980), pp. 60-63.

¹³⁸ Duras, *Le monde extérieur*, cit., pp. 133-134

¹³⁹ A propos des « avanies du livre et de la lecture », Madeleine Borgomano remarque aussi que dans le roman *Emily L*. « L'on trouve une allusion sibylline – et hors propos » à un écrivain suicidé : « Je me suis tournée vers vous et je vous ai dit tout bas le nom d'un écrivain américain. Mort. Suicide. » (Duras, Marguerite, *Emily L.*, Minuit, Paris, 1987, pp. 64-65.

¹⁴⁰ Duras, Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, Paris, pp. 22-23.

¹⁴¹ « – Il y en a eu un qui s'est installé dès le premier jour. Quand je suis rentrée dans sa cabine, quelques heures après le départ, il s'était déjà installé. Il avait mis des livres sur un rayon. Balzac, *Œuvres Complètes*. Au-dessus du lavabo il avait déjà rangé ses affaires de toilette. Parmi ces affaires, malheureusement il y avait plusieurs flocons de lavande royale Yardley. Comme il a vu que je regardais, que j'étais étonnée, il m'a expliqué qu'il ne pouvait pas se passer de lavande Yardley, qu'on ne savait jamais en voyage ce qu'on trouvait et ce qu'on ne trouvait pas et que par précaution il en avait fait une provision. Elle se mit à rire. – Voilà, dit-elle, mes erreurs. » (Duras, Marguerite, *Le Marin de Gibraltar*, Gallimard, Paris, 1952, p. 173).

¹⁴² « On ne peut pas apporter sur ce bateau d'appareils photographiques, de l'eau de Cologne, les œuvres de Balzac ou de Hegel. Et même plus, une collection de timbres-poste, une bague avec initiales gravées, un chausse-pied même rudimentaire, en fer, de l'appétit, une préférence pour le rôti de mouton, le souci de sa petite famille restée à terre, le

marin qui ne peuvent plus lire : « J’essayai de lire. Mais je n’y réussis pas davantage, sans doute n’aurais-je pu lire qu’une seule histoire mais, voilà, celle-ci n’était pas encore écrite. Alors je jetai le livre par terre. Puis je me mis à le regarder et à rire [...] La moitié des pages s’était retournée et il pouvait rappeler à qui le voulait bien, la pose de quelqu’un qui vient de se casser la gueule »¹⁴³ Lire, dit-elle enfin, c’est bien être une « liseuse », comme l’était Anne Marie-Stretter, la femme fatale du roman *Le Vice-Consul* : elle lit en silence, secrètement et pour elle seule, elle cache ce qu’elle est en train de lire. Dans l’extrême déconcentration, elle ne se possède plus du tout, comme si elle lisait en dormant ou en faisant semblant de dormir. Pour elle lire c’est aussi ne rien faire, ne rien savoir, ne pas lire ni écrire, oublier un livre : « Il ne faut pas écrire restons ici, de ce côté-ci, en Chine, aux Indes, de la poésie personne ne sait, il y a dix poètes sur des milliards d’hommes chaque siècle... ne faisons rien, restons là... rien... »¹⁴⁴

Marguerite Duras raconte alors, à propos de *Guerre et paix*, quelque chose qui lui était arrivé un jour en rentrant des vacances, une fois qu’elle n’avait pas lu un livre qu’elle avait promis de rendre le lendemain de son retour, et qu’elle était obligée maintenant de lire rapidement dans le train, sinon, raconte-t-elle : « si la promesse n’était pas tenue, aucun autre livre ne me serait prêté par la suite. Je ne sais plus du tout ce qui me valait cette rigueur de la part de mon prêteur de livres, mais même si elle était feinte, j’y croyais absolument, je croyais qu’il fallait que j’en passe par là sous peine de n’avoir plus de livres à lire. Je n’avais pas les moyens d’en acheter et les voler je n’osais pas le faire. »¹⁴⁵ Elle dit que alors, lorsqu’elle s’était pressé de lire dans le train, quelque chose s’était passé qui l’avait

souci de son avenir, le souci de son passé si triste, une passion pour la pêche aux harengs, un horaire, un roman en cours, un essai, le mal de mer, le goût de trop parler, celui de trop se taire, de trop dormir. » (*Ivi*, p. 177).

¹⁴³ *Ivi*, p. 179.

¹⁴⁴ Duras, *Le Vice-consul*, cit., p. 136.

¹⁴⁵ Duras, *La lecture dans le train*, dans « L’Autre journal » cit., p. 6.

beaucoup troublée et qui ne laisse pas de le faire encore aujourd'hui ; s'étant distraite un moment de la lecture, elle avait pensé tout à coup que ce qu'il y avait dans le livre faisait quelque part l'objet d'un oubli définitif, et qu'en retrouvant le texte dans la lecture, en effet, elle le retrouvait seulement un peu, disons la moitié exacte : « J'avais lu 800 pages de *Guerre et paix* en un jour : la moitié du livre. Le souvenir de cette journée a été long à s'effacer pour moi. Longtemps m'est apparue comme une trahison de la lecture. [...] Quelque chose avait été sacrifié à la lecture rapide que j'avais faite du livre, comme une autre lecture, quelque chose d'aussi grave qu'une *autre* lecture. [...] C'est comme si j'avais perçu ce jour-là et pour toujours qu'un livre était contenu dans deux couches superposées d'écriture, la couche lisible que j'avais lue ce jour de voyage et l'autre à laquelle on n'avait pas accès. » Marguerite Duras raconte que lorsqu'elle lisait rapidement Tolstoï dans le train, tout à coup lire un livre lui était paru impossible, quelque chose comme une « dénaturation de la lecture »¹⁴⁶, posant une obligation et un interdit. « Trouver le sens qu'on a voulu mettre dans la phrase, les mots »¹⁴⁷ lui semblait vouloir lire l'*illisible*, et apprendre ce qu'elle ne connaissait pas un paradoxe sans solution, « ce serait sans fin de le dire et ce ne serait pas la peine. »¹⁴⁸ Sa lecture se révélant n'être en réalité qu'une « trahison », elle avait eu peur que désormais il n'y aurait plus de livres à lire pour elle car, d'ailleurs, comme elle n'aura jamais lu le livre entièrement (« une chose est sûre, c'est que je n'avais pas encore lu ce livre, que j'aurais du le lire [...], [et] que je ne l'avais pas fait ») elle ne serait jamais arrivée à le rendre à temps. Marguerite Duras se souvient avoir alors pensé, au cours de cette distraction de sa lecture de Tolstoï, à son ami qui ne lisait jamais de livres¹⁴⁹, parce

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., p. 7.

¹⁴⁸ Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., pp. 7.

¹⁴⁹ « Ne rien pouvoir lire c'est ne pas pouvoir poser les yeux sur l'écriture, c'est essayer beaucoup de fois et être à chaque fois renvoyé brutalement de la lecture pour des raisons qui échappent à l'entendement, inquiétantes, mystérieuses. Je connais un homme dans ce cas . il a entre trente-huit et quarante-cinq, il dirige des cinémas, il relève d'un milieu intellectuel parisien, très 'psy' . Rien d'anormal nulle part sauf qu'il ne lit jamais de livres. [...] Ce qui se

à chaque fois qu'il avait essayé un interdit inquiétant le renvoyait « brutalement de la lecture [...] à la porte du livre ». Rien d'anormal, dit-elle, il était directeur de cinéma à Paris et lisait régulièrement les chroniques littéraires, sauf que, dépourvu lui-même du pouvoir normatif que s'attribue la fonction critique¹⁵⁰, il ne reconnaissait jamais sa lecture. Face à ses auditeurs, un livre dans la main, présentant la lecture publique qui en sera faite (peut être seulement de la moitié du livre), Marguerite Duras raconte qu'en lisant dans le train, lorsqu'elle avait été distraite par la crainte et le soupçon d'une part « illisible à toute lecture », elle avait pensé à ce jeune homme qui était son ami, issu « d'un milieu intellectuel parisien, très 'psy' », pour qui le livre était devenu l'objet d'un interdit total. « Cela peut durer aussi la vie entière », s'était-elle dit, c'est ce que connaissent très bien « les gens qui, enfants, ont été forcés de lire. »¹⁵¹ « C'est terrible à penser – dit-elle – : la vie entière, le livre interdit, inapprochable, tel un objet effrayant. »¹⁵² En levant la tête de son livre de Tolstoï, Marguerite Duras se souvient avoir alors rêvé de l'enfance, et notamment d'un enfant qui n'aura pas été forcé de lire pour apprendre ce qu'il ne sait pas, et qui, au contraire, serait parti seul, découvrir seul¹⁵³ ce qu'il en est d'un livre qu'il aura retrouvé peut-être au hasard de ses jeux. « Tous les chefs-d'œuvre – dit-Duras à son public – devraient avoir été trouvés par des enfants dans des décharges publiques et lus en cachette à l'insu des parents et des maîtres. »¹⁵⁴

produit quand il ouvre un livre et s'apprête à le lire, il le traduit par ces mots : *impossibilité absolue de lire*. Impossibilité de remonter vers le sens des mots ? Non, plutôt impossibilité d'en passer par les caractères d'imprimerie pour trouver le sens qu'on a voulu mettre dans la phrase, les mots. [...] Il dit que c'est peut-être ça mais que c'est si fort, que l'interdit est si fort qu'il n'arrive pas à l'exprimer. Qu'il est pour ainsi dire mis à la porte du livre, de la lecture. » (Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., p. 8).

¹⁵⁰ « La fonction critique, surtout journalistique, tue le livre dont elle rend compte. [...] immobilise le livre, elle l'endort, le sépare d'elle et elle le tue sans le savoir et il reste tué à la lecture de son histoire. [...] Tous les jours mon ami lit donc le journal. Il lit aussi les titres des livres 'à paraître' de même que leur analyse en trois lignes. Ce qui fait qu'il a la vie sauve, que dans les conversations il n'est jamais tout à fait perdu » (Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., pp. 7-8).

¹⁵¹ Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., pp. 7.

¹⁵² Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., p. 7.

¹⁵³ « Il s'agit de la découverte du continent de la lecture. Personne ne doit encourager ni inciter personne à aller voir ce qu'il en est. Il y a déjà beaucoup trop d'informations dans le monde sur la culture. On doit partir seul vers le continent. Découvrir seul. » Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., p. 7.

¹⁵⁴ Duras, Marguerite, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., p. 6.

Elle s'était pluë à imaginer un enfant qui aurait trouvé un livre abandonné dans une sorte d'appentis, et que le temps aurait irrémédiablement abîmé : « une partie avait été brûlée de part et d'autre de son épaisseur par on ne savait pas quel engin mais qui devait être d'une puissance terrifiante, genre chalumeau ou barre de fer rougie au feu. Le trou de la brûlure était parfaitement rond. Autour de lui le livre était resté comme avant d'être brûlé et on aurait du arriver à lire cette partie des pages qui l'entourait. »¹⁵⁵ Elle raconte que l'ayant retrouvé seul, parmi les ordures, l'enfant se serait alors senti comme le premier à découvrir la splendeur ce livre, et que cette découverte du livre, lorsqu'il se serait mis à le lire couché sur des nattes, sous les cages d'escalier¹⁵⁶, aura été pour lui aussi comme une naissance.¹⁵⁷ Qu'aura-t-il trouvé l'enfant, qu'on n'a pas forcé de lire ? C'est en déchiffrant le livre brûlé qu'il retrouve son propre corps avec une histoire inventé, raconte Duras¹⁵⁸, c'est avec le livre que l'enfant apprend à lire mais surtout à se lire, disperser dans les livres ce qu'il sait déjà. Avec cette découverte très vite dans sa vie il aurait été trop tard. Ce vieillissement aurait été brutal¹⁵⁹. Dorénavant, il ne veut plus aller à l'école, parce qu'à l'école, raconte Duras, les enfant, exténués, sont forcés à l'impossible de

¹⁵⁵ Duras, Marguerite, *La pluie d'été*, P.O.L., Paris, 1990, p. 13.

¹⁵⁶ « Je lis la nuit. Je n'ai jamais pu lire que la nuit. Quand j'étais écolière je lisais également la nuit, la nuit de la sieste qui vide la ville [...] Cette habitude est venue de ma mère qui disait qu'il fallait lire en dehors des heures de travail. [...] On lisait couché sur des nattes, sous les cages d'escalier, dans les endroits obscurs et frais de la maison. » (Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., p. 6).

¹⁵⁷ « On doit partir seul [...] découvrir seul. Opérer cette naissance seul. Par exemple, de Baudelaire on doit être le premier à découvrir la splendeur. Et on est le premier. Et si on est pas le premier, on ne sera jamais un lecteur de Baudelaire. » (Duras, Marguerite, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., p. 7.)

¹⁵⁸ « La lecture c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventé » (Duras, *La pluie d'été*, cit., p. 16) Cft. la dispersion bibliographique de la lecture d'Ernesto, dans *La pluie d'été* « Quant au livre brûlé d'Ernesto, il renvoie très clairement à l'Ecclésiaste (ou Livre du Qôhelet, dans la Bible hébraïque). Et Christiane Blot-Labarrère montre brillamment dans 'Le livre brûlé et les rois d'Israël' comment ce livre brûlé agglutine bien d'autres références, en particulier au livre de M. A. Ouaknine intitulé justement *Le livre brûlé, Philosophie du Talmud*, qui lui même contient et commente *Le livre brûlé* de Rabbi Nahman de Braslav (Ouaknine, 'Troisième livre', p. 357). Ainsi se manifeste 'à l'infini, dans ces lectures illimitées', cette 'folie du langage', ce 'gouffre ouvert à chaque mot' par l'emboîtement des énonciations. » (Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., p. 29). Voir aussi : Blot-Labarrère, Christiane, *Le livre brûlé et les rois d'Israël*, in Claude Burgelin & Pierre de Gaulmyn, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000 ; et : Ouaknine, Marc-Alain, *Le livre brûlé, Philosophie du Talmud*, Suil, Points Sagesse, Paris, 1994).

¹⁵⁹ « Très vite dans ma vie il a été trop tard [...] Ce vieillissement a été brutal » (Duras, *L'Amant*, cit., p. 9-19).

savoir ce qu'on ne sait pas¹⁶⁰, alors que lui, ce qu'il veut apprendre désormais, c'est ce qu'il sait déjà. C'est pourquoi à ce moment là de sa vie il est censé ne pas savoir encore lire, et il dit pourtant avoir lu de son côté quelque chose du livre brûlé¹⁶¹. « Le livre lui glisse des mains – raconte Marguerite Duras – : Il le laisse. Il a l'air d'être exténué. Et puis il reprend sa lecture. Cette fois sans le livre »¹⁶²

Ayant été distraite dans sa lecture dans le train, Marguerite Duras raconte être revenue enfin à *Guerre et Paix*, et avoir rendu finalement le Tolstoï avec sa part « illisible à toute lecture », avec la moitié qu'elle n'avait pas lue, ce qu'elle ne sait pas. Et pourtant, dit-elle, elle n'aura jamais oublié *Guerre et Paix*, même si elle n'aura gardé ensuite que le souvenir de cette seule moitié qu'elle avait pu lire du côté du déjà entendu et du déjà connu, même si ses phrases et ses mots n'auront constitué qu'une expérience exclusive à partir de laquelle elle n'aura jamais connu Tolstoï, mais au moins elle aura appris ce qu'elle savait déjà. *Écrire avec* :

Mais je n'ai jamais oublié *Guerre et paix* La moitié qui restait du livre, est-ce que je l'ai jamais lue ? Je ne crois pas. Mais ça a été tout comme. J'ai rendu le livre et on m'en a prêté d'autres. Il me reste de cette journée l'image d'un train qui traverse une plaine, la grande coulée centrale de la douleur du Prince mourant et défait, son agonie à lui seul à travers celle de l'Europe entière. Et le souvenir, moins de Tolstoï, que celui de ma trahison de tout son être à partir de la quelle en effet je ne l'ai jamais tout à fait connu ni aimé¹⁶³

¹⁶⁰ « Celle-là [écriture], illisible à toute lecture, on ne pouvait qu'en soupçonner l'existence au cours d'une distraction de la lecture littéraire, comme on regarde l'enfance à travers un enfant. » (Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., p. 7).

¹⁶¹ Cft., Duras, *La pluie d'été*, cit., p. 16.

¹⁶² Duras, *La pluie d'été*, cit., p. 55.

¹⁶³ Duras, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », cit., pp. 6-7. Pour Madeleine Borgomano, les paradoxes dont l'enfant (Cft. Le personnage d'Ernesto dans : Duras, *La pluie d'été*, cit.) est le protagoniste, plongent « au-delà de la dérision et de la provocation, au-delà de la déconstruction des savoirs livresques et des écoles, [...] au cœur 'ténébreux' de la lecture selon Duras, dans l'ombre de ce centre 'vide'. En même temps, [...] au lieu de le jeter, de le déchirer, de le laisser traîner ou fondre, Ernesto sauve les livres par d'autres mutilés. » Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., p. 30).

« Mon Opoponax » dit-elle du roman de Monique Wittig : « Nous avons toutes écrit ce livre, vous aussi bien que moi [...] que nous le voulions ou pas. »¹⁶⁴ Lire c'est écrire avec les livres ce qu'on sait déjà, « c'est pareil – dit-elle à Michelle Porte – lecture, écriture, maintenant on le sait. »¹⁶⁵ Lorsqu'elle présente la lecture publique Marguerite Duras dit que lire c'est aussi se lire, c'est désirer, en lisant, avoir écrit ce qu'on est en train de lire, un livre qui désormais « a l'air de n'avoir été fait par personne. » « L'oubli, c'est la vraie mémoire » dit-elle comme dans *Hiroshima mon amour*, comme si dans la lecture se passait comme dans les histoires d'amour, qu'il fallait passer par l'oubli pour qu'elle soit active, pour pouvoir adresser à un livre aimé les mots que la protagoniste Française adresse à son amant japonais : « Regarde comme je t'oublie... – Regarde comme je t'ai oublié [...] Je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. »¹⁶⁶ « J'écris avec »¹⁶⁷ dit alors Marguerite Duras à Montréal :

Moi, j'écris avec Diderot, j'en suis sûre, avec Pascal [...], avec Kierkegaard, avec Rousseau, j'en suis sûre, avec Stendhal.¹⁶⁸

Lorsqu'elle raconte l'histoire de cette lecture publique, à propos de la découverte du livre qu'elle tient entre les mains, comme dans la petite page d'introduction qu'en 1984 elle ajoute à « Pas mort en déportation » dans *Outside*¹⁶⁹, Marguerite Duras explique qu'un autre corps, une voix, un nom, se substitueront aux siens auprès de ce livre. Elle aurait été substituée comme son héroïne Lol V.

¹⁶⁴ Duras, Marguerite, postface à : Wittig, Monique, *L'Opoponax*, Seuil, Paris, 1964, pp. 283, 287.

¹⁶⁵ Duras, *Le Camion*, (entretien avec Michelle Porte), cit., pp. 129-136.

¹⁶⁶ Duras, *Hiroshima mon amour*, cit., pp. 105, 110.

¹⁶⁷ *Marguerite Duras à Montréal*, textes et entretiens réunis par Suzanne Lamy & André Roy, Spirale Montréal, Québec, 1981, p.23.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ « Le texte que vous allez entendre lire par Garance a pour titre : 'Pas mort en déportation'. Je l'ai retrouvé dans un cahier, une sorte de journal intemporel que je tenais pendant la fin de la guerre. » (Duras, *Outside*, cit. p. 361).

Stein par le nom d'une autre femme, un autre corps comme celui long et maigre d'Anne-Marie Stretter, ce nom de liseuse penchée sur un livre provoquant une coupure auprès du livre, des déserts d'oubli, comme si elle lisait en dormant, somptueusement distraite : « recroquevillée sur elle-même dans une pose extravagante, qui lit. Ce qu'elle lit, non, on ne voit pas. »¹⁷⁰ Une autre femme apparaîtrait peu à peu, « dans une progression rigoureusement parallèle et inverse »¹⁷¹, alors qu'elle, exclue de la scène comme Lol V. Stein, regarderait cette présence lire à sa place, plutôt que voir ce qui est lu. Comme le nom d'Anne-Marie Stretter, ce nom traversant le désert pour devenir écriture auprès du livre recèle en lui cette histoire de la lecture :

On voit une fleur un jour – une rose -, on l'oublie, elle passa par la mort – on la revoit ensuite, on la reconnaît, et on l'appelle Anne-Marie Stretter : le parcours de la rose depuis sa découverte jusqu'à ce nom, c'est la douleur, c'est l'écrit. Ce qui est douloureux, la douleur – le danger – c'est la mise en œuvre, la mise en page, de

¹⁷⁰ Duras, Marguerite, *Le Vice-consul*, cit., p. 108. Anne Marie Stretter, *femme fatale* qui interdit l'écriture, « ténébreuse et fascinante » pour Borgomano, (*Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., p. 27) serait plutôt, selon l'interprétation de Marcelle Marini, le « déchiffrement de son propre corps-texte » (Marini, Marcelle, *Territoires du féminin*, Minuit, Paris, 1977, pp. 129-136). « Les hommes de Calcutta – dit Marini – sont tous des écrivains passés, présents, ou en puissance » (*Ivi.*, p. 129), et cette position de liseuse imaginaire est notamment un fantasme d'homme, vu par Charles Rossett, celui qui lui fournit les livres : « Il la voit ailleurs tout à coup, différente, attrapée au vol puis épinglée pendant qu'elle danse : parfois, lorsque ses filles sont à l'étude, l'après-midi, oui, au creux de la sieste, il la voit dans un coin caché de sa résidence, dans un office abandonné, recroquevillée sur elle-même dans une pose extravagante, qui, lit. Ce qu'elle lit, non, on ne voit pas. » (Duras, Marguerite, *Le Vice-consul*, cit., p. 108). Anne Marie Stretter, femme fatale et fascinante, véritable obsession qui pose l'interdit tout en en constituant l'attrait, « ne révélerait-elle pas – se demande Madeleine Borgomano – dans ce rapport contradictoire à la lecture, toute son ambivalence ? » (Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., p. 26). Marguerite Duras évoque une posture semblable, inconfortable, dans l'article *La lecture dans le train*, publié sur « L'Autre journal » en 1985 : « Je lis la nuit. Je n'ai jamais pu lire que la nuit. Quand j'étais écolière je lisais également la nuit, la nuit de la sieste qui vide la ville [...] Cette habitude est venue de ma mère qui disait qu'il fallait lire en dehors des heures de travail. [...] On lisait couché sur des nattes, sous les cages d'escalier, dans les endroits obscurs et frais de la maison. » (Duras, Marguerite, *La lecture dans le train*, dans : « L'Autre Journal », n. 9, novembre 1985).

¹⁷¹ « Ce geste sans elle pour le voir [...]. Le corps long et maigre de l'autre femme serait apparu peu à peu. Et dans une progression rigoureusement parallèle et inverse, Lol aurait été remplacée par elle auprès de l'homme de T. Beach. Remplacée par cette femme, au souffle près. Lol retient ce souffle : à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté du monde. » (Duras, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 49-50).

cette douleur, c'est crever cette ombre noire afin qu'elle se répande sur le blanc du papier, mettre dehors ce qui est de nature intérieure'.¹⁷²

Ce nom de liseuse rose, Anne-Marie Stretter, mystérieuse mais aussi lumineuse et dérisoire, ayant traversé les déserts jusqu'à ce nom dans le livre, barre *douloureusement* à tout jamais l'accès à un sens qui ne peut pourtant jamais se résigner à n'être pas compris, et se disperse dans ce désir d'écriture auprès du livre avec ce nom percé de toutes parts, dans la contamination d'autres histoires, aventures parallèles, inachèvements amoncelés, etc. Parmi eux, une lectrice de Proust rêvée par Charles Rosset, le « jeune attaché » du *Vice-Consul* : « rose liseuse rose, qui lirait Proust dans le vent acide d'une Manche lointaine [...]. »¹⁷³ Proust serait en effet pour Marguerite Duras un auteur dont l'œuvre réveille en celui qui la lit une écriture à partir d'elle, une sorte de lecture à la première personne, autobiographique dans la mesure où le « Je » nécessaire à la littérature personnelle passe par le semblant d'une écriture à la troisième personne. Lire Proust c'est aussitôt l'oublier pour commencer à écrire, :

¹⁷² Duras, *Le camion*, cit. p. 124. « Le fabuleux cheminement à travers les vents et les marées, les forteresses, les océans du vécu et la page à la fin. C'est peut-être un manque, un manque à soi, un manque à un devoir élémentaire qu'on a vis-à-vis de soi, je le crois. On a une vie personnelle très pauvre, les écrivains [...]. Cette dilapidation de soi, elle se fait dans un sens ou dans l'autre. Ils sont dans un manque total de vie personnelle [...]. Mais cette absence, ou plutôt cette relégation de la vie personnelle, c'est aussi une passion. Même quand j'étais embarquée dans des histoires avant, si violentes qu'elles soient, ça a rarement remplacé cette autre passion de n'être rien qu'une sorte de mise à disposition totale vers le dehors. C'est difficile, quelquefois. Ce qui remplace le mieux d'écrire, c'est l'occupation matérielle. C'est pareil, quand je n'écris pas, je me lance dans ma maison de campagne, là, à Neauphle, et je travaille comme une brute. » (*Ivi*, p. 125). Cft. Duras, Marguerite, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (film), Benoît Jacob vidéo, Paris, 1976.

¹⁷³ Duras, *Le Vice-consul*, cit., p. 47. Une autre 'liseuse' s'ajoute à Anne-Marie Stretter dans *Le Vice-consul*, elle est encore plus imaginaire, plus « lumineuse et dérisoire » selon Borgomano, (Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., p. 27), fantasmée par des personnages masculins aux deux extrémités du roman. D'abord Charles Rosset le jeune fonctionnaire attaché à l'Ambassade de France : « Nous avons rêvé d'une femme rose, rose liseuse rose, qui lirait Proust dans le vent acide d'une Manche lointaine [...] Nous avons rêvé qu'auprès de cette femme rose liseuse rose nous éprouvions un certain un certain ennui d'autre chose qui se trouve dans ces parages-ci, dans la lumière sombre une forme de femme en short blanc traversant chaque matin d'un pas tranquille, les tennis désertés par la mousson d'été » (*Ibid.*) ; puis le Vice-consul, inventant la femme qu'on lui chercherait : « elle lirait pendant ses couches, rose liseuse aux joues roses, Proust. Sur son visage il y a de l'effroi ; quand elle me regarderait elle aurait peur, la petite oie de Neuilly, elle est blanche. » (*Ivi*, p. 211)

Supposons qu'un homme n'ait lu qu'une seule œuvre, celle de Proust. [...] il pourrait en passer à l'écriture à partir de cette œuvre. Il serait pour ainsi dire, contaminé, illuminé, mais par lui même, par sa propre existence et par la puissance, la lucidité de son esprit.¹⁷⁴

Tout le reste de Proust aura disparu lors de l'absorption – et la digestion –, dévoré par la lecture de Proust¹⁷⁵. Avant le commencement de la lecture proprement dite, lorsqu'elle raconte la genèse problématique de la publication de son livre aujourd'hui, Marguerite Duras raconte comment lire c'est d'abord le souvenir des autodafés, parle d'un *désordre phénoménal* et dit que même si elle n'avait osé rien toucher du détail du le livre qu'elle tient dans les main, c'est d'une écriture dont il s'agit, une écriture décentrée où écrire serait aussi ne pas écrire : « Écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer. »¹⁷⁶ Face au public de ses d'auditeurs, Marguerite Duras raconte l'histoire du poème perdu d'*Emily L.*, le poème que celle-ci avait écrit : « après cette longue période pendant laquelle elle n'avait rien écrit, celle qui avait suivi la mort de leur petite fille pendant cette terrible nuit à Newport. »¹⁷⁷ Au fait, Emily L., comme Stéphane Mallarmé, « était quelqu'un qui avait tendance à croire que partout on écrivait le même poème sous des formes différentes. Qu'il n'y avait qu'un seul poème à atteindre à travers toutes les langues, toutes les civilisations. »¹⁷⁸ Et ce qu'elle croit avoir écrit c'est le poème d'une

¹⁷⁴ *La Leçon de Proust*, film de 1963, repris dans *In siècle d'écrivains* (1996). Madeleine Borgomano dit que Duras voyait en Proust un « inégalable initiateur, provocateur d'écriture » (Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., p. 27).

¹⁷⁵ « J'aimerais prendre comme métaphore de la lecture durassienne la digestion du 'beau boa', dont la figure, quoique apparue dans une seule nouvelle de 1954, m'a toujours paru considérer bien des éléments textuels futurs : 'Le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, aussi parfaite que l'absorption de l'eau par les sables brûlants du désert, transsubstantiation accomplie dans un calme sacrée. Dans ce formidable silence intérieur, le poulet devenait serpent.' ('Le boa', p. 101). Les lectures 'à la Duras' sont ainsi, à la lettre, dévorantes. Par elles, tout texte devient du Duras, mais aussi, toute lecture devient écriture » (Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., p. 27). Cft. Duras, Marguerite, *Le boa*, in *Des journées entières dans les arbres*, nouvelles, Gallimard, Paris, 1954.

¹⁷⁶ Marguerite Duras, *Emily L.*, Minuit, Paris, 1987, p. 23. Cft. « lire ainsi en détruisant, mais pour mieux absorber, c'est écrire déjà » (Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., pp. 21, 23).

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 82-83.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 81.

certaine connaissance définitive, comme si la souffrance de la mort de la petite fille avait servi à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité de la vie, et ceci jusqu'à combler la faille qu'ouvrait la mort de l'enfant. Pour cela aussi, sans doute, le poème d'Emily L. avait subi les pires avanies, Marguerite Duras raconte que d'abord celui-ci se déroba à l'écriture d'Emily, et que au fur et à mesure qu'elle écrivait la page glissait jusqu'à se déchirer ; de plus, le poème avait été traité de *caprice de jeunesse, saloperies*. Emily l'avait mis d'abord sous un cahier noir¹⁷⁹, mais ensuite il n'était plus là, il avait été brûlé par le père de l'enfant. Oublié, il ne pourra être lu par personne.¹⁸⁰ Cependant, dit-elle, « il avait paru dans une revue spécialisée de Newport »¹⁸¹, mais de lui on ne sait plus rien, une fois brûlé, oublié, son existence dépend uniquement du récit qu'on en fait de l'extérieur, imaginé par d'autres, déplacé, comme par un renversement de son caractère universel : au-delà des lecteurs à travers toutes les langues et toutes les civilisations. C'est sa seule existence, dit-elle, propulsée par sa simple évidence. D'ailleurs, explique Marguerite Duras, Emily elle-même « avait cherché un peu à comprendre comment cette publication, ç'avait été possible »¹⁸² et ensuite « étrangement, elle n'avait plus cherché à savoir. Ainsi s'était-elle inclinée devant l'impondérable de la circonstance. [...] Elle croyait que lorsque des poèmes étaient écrits dans un pays donné, très vite ils se répandaient ailleurs, propulsés par leur

¹⁷⁹ « Je croyais l'avoir posé sur une commode... je me souviens. J'étais sûre... voyez comme c'est... sûre de l'avoir mis sous un cahier noir. J'étais allée me promener et, quand je suis revenue, il n'était plus là. Je ne l'ai jamais retrouvé. [...] Ce qu'il y a eu, c'est que je devais encore avoir la tête malade à ce moment-là.. J'étais sûre d'avoir fait telle ou telle chose, alors que non... On ne se rend pas compte... du tout... Ces choses que l'on croit avoir dites ou avoir vécues et qui ne l'ont pas été... Vous n'imaginez pas à quel point on peut en être troublé quand on l'apprend... » *Ivi*, p. 115-116.

¹⁸⁰ « La Captain avait jeté la poésie dans le feu du poêle. Il l'avait fait pour ne plus souffrir. C'était ce qu'il c'était dit. puis il avait attendu il ne savait pas quoi, dans cette pièce où se trouvait le poêle et par où elle devait passer pour aller dans la chambre. Sans plus souffrir, en effet, pendant un long moment, il avait attendu qu'elle revienne du dehors. » (Duras, *Emily L.*, cit., p. 86). Une fois brûlé, Oublié, personne ne pourra lire le poème d'Emily L., comme pour la lettre du personnage du jeune gardien, ce qu'il y a dans ce poème « ne peut pas être compris par le lecteur » : « Cette lettre a dû être lue une seule fois par un auteur qui a cru l'avoir comprise et qui l'a mise dans un livre. Puis elle a été oubliée par lui. » Duras, *Emily L.*, cit., p. 136.

¹⁸¹ Duras, *Emily L.*, cit., p. 80.

¹⁸² *Ibid.*

seule évidence, leur seule existence, au-delà des distances, des ciels, des mers, des continents, des régimes politiques, des interdits. »¹⁸³ Marguerite Duras raconte que le poème d'Emily L. est perdu pour toujours, et que, même si elle avait tort, elle se contente de rêver après lui, et même en dépit de lui, car le poème perdu d'Emily L. s'écrit avec toutes les civilisations, toutes les populations, dans toutes les langues, c'est sa seule existence, quand elle l'apprend¹⁸⁴. Il s'écrit avec ce qu'on connaît bien déjà, Marguerite Duras raconte avec Emily Dickinson, et il n'y est plus question de personne ni de quoi que ce soit, *Winter afternoons*¹⁸⁵, juste d'une lumière de rien. *There's a certain Slant of light* :

En hiver le soleil est d'un jaune iodé, sanglant... Je disais que ces rais de soleil blessaient comme des épées célestes, qu'elles perçaient le cœur... cela, sans laisser de cicatrices, rien, aucune trace... sauf... j'ai oublié et c'était ça le principal. Sauf celle... [...] Sauf celle d'une différence interne au cœur des significations.¹⁸⁶

C'est cette lecture de l'oubli et de la méprise, mystérieuse et dérisoire, *douloureuse* à sa manière, que Marguerite Duras pratique pour ses propres textes, ce qui remet en cause, à chaque fois comme une espèce de honte, lumineuse comme

¹⁸³ *Ibid.* Cft. *Ivi*, p. 117: « Pour moi ce livre n'existe pas. »

¹⁸⁴ « Je vous disais que je croyais qu'il y avait un moyen de rejoindre cette histoire. Que c'était ça à mon avis qu'il fallait faire. Que c'était à partir de là, de la résistance, qu'elle nous opposerait, qu'on saurait ce qu'il y avait à faire avec elle. [...] Parfois je crois que tout est là. Parfois je crois que c'est fini. Fini au-delà de ce que l'on peut imaginer. C'est seulement l'idée de la mort qui réveille. – C'est ça. La mort. On ne peut pas la supporter. » *Ivi*, p. 61.

¹⁸⁵ Cft., *Ivi*, p. 23.

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 113-114. « There's a certain Slant of light, / Winter afternoons – / That oppress, like the Heft / Of Cathedral Tunes – / Heavenly Hurt, it gives us – / We can find no scar, / But internal difference, / Where the meanings, are – / None may teach it – Any – / 'Tis the Seal Despair – / An imperial affliction / Sent us of the Air – / When it comes, the Landscape listens – / Shadows – hold their breath – / When it goes, 'tis like the Distance / On the look of Death – » (Dickinson, Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, edited by Thomas H. Johnson ; Little, Brown and Company, Boston, Toronto, London, 1978, [poem] 258). Cft. Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit. : « Le poème brûlé d'Emily L. est une reprise d'un poème d'Emily Dickinson. La référence reste implicite, mais le texte est résumé dans deux curieuses paraphrases, 'elle disait que...' (*Emily L.*, p. 85 et p. 113), et deux vers sont littéralement cités (en anglais dans le texte): '- But internal difference, Where the Meanings are' (*Emily L.*, p. 114) » (*Ivi*, p. 28).

les joues roses d'Albertine (disparue), son statut d'écrivain.¹⁸⁷ Elle avoue, par exemple, ne pas reconnaître *Le Ravissement de Lol V. Stein* quand elle le relit¹⁸⁸, ou ne pas se voir écrivant *L'Été 80* : « J'ai lu *L'Été 80* dans un grand étonnement, le tout, je veux dire le livre [...] Quand j'ai vu la version définitive de *L'Été 80*, [...] j'étais dans un malheur total de ne pouvoir rejoindre celle qui avait écrit ça. J'étais jalouse de moi »¹⁸⁹. Elle en veut au livre de prendre sa place, dirait Jean Cocteau.¹⁹⁰ Elle finit, pourtant, par faire de cette « oublieuse lecture », selon la formule de Borgomano, « une sorte de mode d'existence de certains livres. » Pour *Hiroshima mon amour* déjà, elle avait ajouté des notes narratives sur les personnages et les détails de l'histoire en marge du scénario proprement dit, qui n'en constituerait que des traces ; et la reprise, la translation d'un vieux texte, le fait de le transférer d'un corps à un autre, d'un lieu à un autre, la circulation de thèmes, motifs, personnages, de texte en texte et vers d'autres moyens d'expression, se seront confondus, pendant

¹⁸⁷ « Ces lectures de l'oubli et de la méprise affectent la plupart des textes auxquels elle fait référence et n'épargnent même pas ces propres livres [...] Au fil des ans les livres successifs et les films se veulent relecture ou destruction douce, à la manière durassienne (que d'autres diraient aussi bien décomposition, ou dissémination ou déconstruction), de livres précédents. Je ne reviendrai pas sur ce processus amplement commenté, sinon pour insérer l'irrespect de Duras à l'égard de Michelet, de Musil ou de *La nuit du chasseur*, dans une désinvolture égale à l'égard de ses propres textes sans cesse défaits et 'massacrés' sans pitié. » (Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., pp. 32, 34). D'autre côté, il s'agit précisément, comme dit Madeleine Borgomano, de ce qui rendrait la lecture de Marguerite Duras un peu moins choquante. Dans son article, Borgomano révèle en effet une autre erreur de lecture « inaperçue et regrettable », dit-elle. « Située dans *Le Marin de Gibraltar*, elle pourrait paraître assignable aux seuls personnages, si elle ne s'inscrivait pas comme prémisses de la désinvolture de Duras vis-à-vis des livres. Anna et son compagnon, à la poursuite du 'marin' mythique, sont arrivés en Afrique, à Porto Novo (au Bénin, ancien royaume de Dahomey). Lors d'une soirée fortement imbibée d'alcool, ils rencontrent un 'instituteur de Cotonou' qui leur raconte de longues histoires incohérentes sur le roi Behanzin ([1844-1906], dernier roi d'Abomey [ou Dahomey], qui opposa une très longue résistance aux 'colonisateurs' français avant d'être vaincu et déporté en 1894). Cet instituteur serait : ' [...] l'auteur en langue française, d'un ouvrage de six cents pages édité par le service de propagande du ministère des Colonies, qui relatait l'épopée d'une reine dahoméenne, Domicigui, aïeule du roi Behanzin' (*Le marin de Gibraltar*, p. 302). L'usage de noms propres référentiels rend embarrassantes les distorsions. Car il existe bien, très connu par les africanistes parce qu'il s'agit d'un des premiers romans écrit par un africain, et paru en 1938, un roman intitulé *Doguiçimi* qui raconte l'histoire d'une princesse dahoméenne. Son auteur, Paul Hazoumé, a effectivement été d'abord instituteur, mais [...] *Doguiçimi*, loin d'être une apologie du colonialisme, célèbre au contraire la culture noire et tente de conserver, en les transcrivant, les traditions africaines. Il inaugure le roman historico-culturel, grand courant de la littérature africaine, et mêle aux conflits guerriers une belle et tragique histoire d'amour. *Doguiçimi* se laisse enterrer vive à la mort de son mari. Malgré ses longueurs (il n'a toutefois que 500 pages), il reste un des mains-livres de la littérature africaine. Il est probable que Marguerite Duras ne connaissait de ce livre que son titre. Mais cette méconnaissance jette le discrédit sur un auteur et un roman réels. » (Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., pp. 31-32). Cft. Hazoumé, Paul, *Doguiçimi*, Larose, Paris, 1938).

¹⁸⁸ *Lire et écrire*. (émission télévisée), Robert Bober, réal. ; Pierre Dumayet, prod., interviewer ; Pierre Dumayet, voix ; Marguerite Duras, participant, aut. F comme Fiction, Paris 1992.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Cft., Cocteau, Jean, *La Difficulté d'être*, éditions du Rocher, Paris, 1983.

les décennies, avec son expérience de la création. Le critique de cinéma Dominique Noguez à propos d'*India songs* parle « d'un même texte poursuivi, repris, obsessionnellement repris... »¹⁹¹ à partir des matrices littéraires – *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1966) et *L'Amour* (1971), puis à la radio et au théâtre avec *India Song* (qui avait été d'abord une pièce de théâtre écrite en août 1972 et enregistré ensuite pour l'« Atelier de création radiophonique » de « France Culture »), et enfin au cinéma : *La femme du Gange* (1973), *India song* (1975), et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), qui reprend telle quelle la bande sonore d'*India Song*, superposée aux *travellings* des ruines du palais Rothschild au bois de Boulogne, qui avait été aussi le lieu du tournage d'*India Song*¹⁹². De plus, ses dernier films mettent en scène une lecture filmée d'un texte que le lecteur semble *inventer*. Dans son film *Le Camion*, par exemple, elle était aussi présente sur scène avec Gérard Depardieu. Ils se trouvaient chez elle à Trouville, et présentaient, comme maintenant pour *La douleur*, le texte du film, la mise en scène de sa lecture : un espèce de scénario dont ne restaient que des notes griffonnées au conditionnel passé, pour une histoire existant à peine et même inactuelle, notée sur les marges d'un sujet cinématographique qu'elle n'avait pas tourné. Et même aujourd'hui, à l'ère du roman du « moi », Marguerite Duras présente la lecture publique de *La douleur*, les cahiers qu'elle avait écrit au sujet du retour de son mari des camps de concentration, mais dont elle dit maintenant avoir tout oublié de son écriture : « Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison? Je ne sais plus rien. » Elle dit qu'en les relisant elle avait éprouvé la sensation étrange, inquiétante même, d'apprendre de nouveau ce qu'elle connaissait déjà très bien, ce qui constituait même l'une des choses les plus importantes de sa

¹⁹¹ Noguez, Dominique, *Les 'India songs' de Marguerite Duras*, dans « Cahiers du XX^e siècle », Paris, 1978, p. 31. « Le bal d'S. Thala – directement présent dans *Le Ravissement*, est évoqué de biais, en creux, *autour*, dans *La femme du Gange*, et presque estompé dans *Le Vice-consul*, *India song* et *Son nom de Venise*, où un autre bal, le bal de l'Ambassade de France à Calcutta, le supplante. » (*Ibid.*).

¹⁹² Cfr. Noguez, *Les 'India songs' ...*, cit..

vie : l'attente et le retour de son mari déporté en Allemagne. Marguerite Duras transforme la lecture en image, celle de ces cahiers retrouvés, elle *écrit avec* : « L'histoire de ma vie n'existe pas – dit-elle – ça n'existe pas. Il n'y a jamais un centre. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. »¹⁹³

Maintenant on le sait, Marguerite Duras introduit ainsi la lecture, lire et écrire c'est la même chose, c'est apprendre dans les livres ce qu'on sait déjà, *J'écris avec* dit-elle. Après cette mise en scène publique elle aura fait tout ce que lui était possible de faire avec son livre, elle aura tout essayé. Elle aura tout essayé, craignant, en raison de l'époque dans laquelle il lui a été échu de vivre, d'être condamnée tôt ou tard à pratiquer, plus que le genre autobiographique, l'autofiction. Elle aura transformé sa lecture en image, et on le sait combien l'image soit meurtrière chez Duras.¹⁹⁴ Elle l'aura filmée en quelque sorte comme dans ses derniers films, et elle en parle lors d'un entretien accordé aux « cahiers du cinéma » en 1989, à une époque où prédomine l'autobiographie, quatre ans après cette publication de *La douleur* :

On ne sait jamais exactement ce qu'on va trouver après. On écrit, on écrit encore, puis on relit, et il faut jeter parce que ce n'est pas ça qui était dans le noir [...] On sait que c'est lorsqu'on reconnaîtra ce qu'on ignorait avoir écrit qu'il s'agira de sa propre écriture¹⁹⁵

¹⁹³ Duras, Marguerite, *L'Amant*, Minit, Paris, 1984, p. 15.

¹⁹⁴ « La lecture devient alors aussi une image, et l'image filmique, on le sait, chez Duras, est plus meurtrière encore que la lecture. Cette lecture à haute voix, mais filmée, oscille alors entre la vie et la mort. Elle ne permet au film, et au texte, d'échapper aux leures de la représentation qu'en devenant elle-même représentation. » (Borgomano, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, cit., p. 36).

¹⁹⁵ Entretien avec M : Duras, *J'ai toujours désespérément filmé...*, propos recueillis par Colette Mazabrard, dans « Cahiers du Cinéma », n. 426, décembre 1989, p.63.

Marguerite Duras filme la lecture de ses propres textes, elle se montre avec entre les mains les cahiers qu'elle a décidé maintenant de rendre publics, elle se montre écrivant son nom propre sur la couverture. Ainsi au moins elle aura mis l'accent sur sa propre individualité, au moins elle sera montée sur scène en première personne et stipulé même, si faisant, une sorte de pacte avec ses auditeurs, ne fut-il que celui qui l'engage à leur remettre le livre.

Un fois la présentation terminée, Marguerite Duras aura enfin laissé son livre sur la scène de la lecture, avant le débout elle aura pris sa place parmi le public, elle aura fait comme dans son film *Le camion*, où elle est assise à côté de Gérard Depardieu, et à côté aussi de chaque lecteur qui serait venu comme lui « dans l'exercice de son métier, et elle [la femme], elle est transportée par lui : mais tous deux sont face à la route »¹⁹⁶. Et tant pis si, comme disait Keats dans la lettre à Woodhouse, aucun regard ne brillera jamais sur lui. Avant le commencement de la lecture proprement dite, elle prend congé de son public, dit que son livre orphelin d'elle, comme « la maladie de la mort correspondrait à ce qui resterait en vous une fois que vous auriez lu un livre de ce titre-là – qui n'existe pas – un livre très ancien qui raconterait longuement l'histoire. »¹⁹⁷ *Quand on a fini un livre on le donne*. Comme avec les livres qu'elle avait empruntés, Marguerite Duras abandonne celui qu'elle tient entre les mains sur la scène de la lecture publique (du témoignage littéraire), Marguerite Duras passe le témoin, elle publie son livre, elle le rend au public des lecteurs qui viendront peut-être après elle, pour qu'il se disperse enfin

¹⁹⁶ Duras, *Le camion*, cit., p. 15. « Dans le film – dit Marguerite Duras à Michelle Porte – le camion transporte cette masse-là. Tout l'écrit du monde. comme si ça pouvait se mesurer, se peser : trente-deux tonnes d'écrit, cela me plaît. [...] Mais cet écrit universel, dans *Le camion*, il est mélangé, c'est celui du spectateur, c'est le mien, tout est fondu ensemble : masse noire et close qui avance et parcourt le monde, oubliée. Mais en vie. Pas morte. Prête à servir à tout. Aux plus grandes erreurs politiques de l'histoire des peuples. A un poème de Mallarmé. A une souffrance sans cause apparente qui traverse une femme, un soir, quelque part, et dont rien ne sera dit nulle part. » (Duras, *Entretien avec Michele Porte*, dans *Le camion*, cit., p. 106).

¹⁹⁷ *Discussion entre Marguerite Duras et Yann Andréa*, « Libération », 4 janvier 1983.

parmi ces gens à travers les populations et les civilisations, les langues, comme le poème perdu d'Emily L.. « Pour moi – dit-elle – *L'amant* est aussi un livre anglais, suédois, allemand, turc, etc. »¹⁹⁸ Elle se répète que par sa seule évidence, sa seule existence, « ça entre dans l'inconnu total [...] on ne connaît pas les conséquences de ce langage. » Elle abandonne le texte, tourne le regard ailleurs, ce livre occupant désormais une place précise dans la carte géographique de la littérature du monde, l'ensemble anonyme de tous les livres écrits et oubliés, écrits sans savoir, pour un lecteur ou une lectrice qui viendra plus tard déformer chaque page à son propre profit, *écrire avec*, dit-elle :

C'est trop peu et c'est mal reçu par le corps qui lit et qui veut connaître l'histoire depuis les origines, et à chaque lecture ignorer plus avant que ce qu'il ignore déjà.

199

Sur la scène de la lecture, la scène du témoignage littéraire, Marguerite Duras passe enfin le témoin, ne fut-il que cette phrase avec un « corps qui lit » dans *Emily L.* à chaque lecture ignorée *plus avant* et propulsée au-delà des distances, des ciels,

¹⁹⁸ « « Je voudrais profiter de cette occasion – dit-elle – pour vous dire une ou deux choses sur ce que je pense sur le fait de la traduction d'une texte. J'ai toujours cru et je crois encore davantage maintenant qu'un texte traduit dans une langue donnée devient un texte qui relève de cette langue. Cela, toujours, dans tous les cas. Pour moi *L'amant* est aussi un livre anglais, suédois, allemand, turc, etc.. Un livre n'est jamais seulement traduit, il est transporté dans une autre langue. [...] Une langue n'est jamais juxtaposable à une autre langue [...] tout le monde sait bien que la traduction n'est pas dans l'exactitude littérale d'une texte, mais peut-être faudrait-il aller plus loin : et dire qu'elle est davantage dans une approche d'ordre musical, rigoureusement personnelle et même, s'il le faut, aberrante. [...] Un texte traduit a été traduit par quelqu'un à partir d'une lecture première aussi personnelle que l'écriture, qui devrait être ineffaçable dans tous les cas. Est-ce qu'on pourrait parler d'une traduction musicale ? Mais on le fait d'une interprétation musicale. On regrette que l'usage de ce mot s'arrête au sens. Tout comme si c'était la musique qui était privé de sens et non pas les textes. Est-ce qu'il n'y a pas dans la convention du sens respecté une scolarité à retardement qui joue contre la liberté d'un texte, contre sa respiration ou sa folie ? » (Duras, *Le monde extérieur*, cit., pp. 131-132). Duras ne propose-t-elle pas une théorie de la traduction fondée sur l'oubli et la musique ? » Se demande Madeleine Borgomano dans son article dans Duras, *femme du siècle*. Elle cite Proust à son tour, et ses échos « flottant dans *Le vice-consul* avec [...] la phrase 'd'entrée en matières' que répète Anne-Marie Stretter, à l'instar d'Odette de Crécy : ' – Le piano est désaccordé, c'est une phrase qui te plaît (*Le Vice-consul*, p. 161). Cft. « Il lui demandait de jouer [...] la petite phrase de la sonate de Vinteuil, bien qu'Odette jouât fort mal, mais la vision la plus belle qui nous reste d'un œuvre est souvent celle qui s'éleva au-dessus des sons faux tirés par des doigts malhabiles d'un piano désaccordé » (Proust, Marcel, *Un amour de Swann*, Gallimard, Paris, p. 71).

¹⁹⁹ Duras, *Emily L.*, cit., p. 153.

des mers, des continents, des régimes politiques, des interdits et même d'une querelle des classiques et des modernes²⁰⁰, appelant une réponse avec Roland Barthes, dans le « Magazine Littéraire » de 1975, le fragment d'interview où il parle du mot clé « lecture » :

Mon régime de lecture n'est pas du tout un régime d'ingestion régulière et pacifiée. Ou bien le livre m'ennuie et je le lâche, ou bien il m'excite et à tout instant j'ai envie de l'arrêter pour penser à partir de là. Ce qui se reflète aussi dans la manière de lire en vue d'un travail : je suis incapable, non désireux, de résumer un livre, de le mettre en fiche en m'effaçant derrière lui, mais au contraire très capable, et très désireux, d'isoler certaines phrases, certains traits du livre, pour les ingérer, en tant que discontinu. Ce qui n'est pas une bonne attitude philologique évidemment, puisque cela revient à déformer le livre à mon propre profit.²⁰¹

* *

2.4 « Texte-lecture » de Roland Barthes.

L'autore dovrebbe morire dopo aver scritto.

Per non disturbare il cammino del testo.²⁰²

(Umberto Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*)

Comme si c'était trop peu, comme si c'était mal reçu par le corps qui lit et qui voudrait, selon une bonne attitude philologique, connaître l'histoire depuis les

²⁰⁰ Cft. Duras, *Emily L.*, cit.

²⁰¹ Barthes, Roland, *Vingt mots-clés pour Roland Barthes*, (propos recueillis par Jean-Jacques Brochier), dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 864.

²⁰² « L'auteur devrait mourir après avoir écrit. Pour ne pas gêner le cheminement du texte. » (Eco, Umberto, *Apostilles au Nom de la rose*, Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, dans : Eco, Umberto, *Le nom de la rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Grasset, Paris, 1985, pp. 511-512

origines, incapable de s'effacer derrière ce livre en lisant, et ignorant cette origine à chaque lecture plus avant que ce qu'il ignore déjà : restitué à une importance d'ordre général, disons à une place précise à l'intérieur de l'histoire littéraire où il s'inscrit à une époque où Philippe Lejeune publie le *Pacte autobiographique*, inaugurant l'ère de l'hégémonie du « moi » en littérature, et que de son côté la modernité textuelle envisage l'œuvre à la façon d'un espace dont le sujet s'absente, Roland Barthes aussi se présente publiquement avec un livre, se montre venant vers l'écriture de ce livre en désirant comme de l'écrire, comme pour vouloir publier cette écriture à son tour en mettant en scène sa propre lecture. Dans cette mise en scène Barthes se voit étant très capable et très désireux de détruire, émettre, écrire pour pouvoir lire, réécrire partiellement, infidèle mais pour mieux assimiler, comme si c'était mal reçu par le métabolisme de ce corps qui lit à son propre profit, en vue d'un travail ou pour une vie littéraire toute neuve et pourtant déjà écrite. Ce livre occupant une place précise dans la carte géographique de la littérature du monde, Barthes essaye de marchander avec les stéréotypes qui gouvernent autour de lui le goût social, accepte ainsi le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, celui d'une parole paradoxalement appelée à se façonner librement selon des modèles conformes aux valeurs communes de la subjectivité ou du pur exercice textuel et, par la suite, anonyme. Lors de cette lecture rendue publique sur la scène de ses articles et interviews, de ses livres publiés et de ses séminaires, Roland Barthes décide de sortir de l'anonymat et ose dire maintenant, face à ses auditeurs, à une époque où le « Je » en littérature voit se multiplier ses détracteurs, que c'est bien lui qui a écrit ce texte qu'il tient dans les mains : tout comme Marguerite Duras, il prend la parole avant le début du spectacle pour mettre sa signature sur le livre, ose affirmer publiquement de créer, à partir de là, du « discontinu », déformer un livre à son propre profit.

Signature de Roland Barthes. Même s'il avait tort, Roland Barthes ne se cache guère derrière l'objet de son étude, ne prétend pas parler en toute innocence, comme en position d'extraterritorialité, et décide de rendre publique son expérience particulière avec les livres, sans rien enlever pourtant, comme disait Marguerite Duras au regard de son témoignage public, à la généralité du texte, à la portée universelle de ce qu'il dit. Ainsi, du moins, son livre à la main, il aura tout essayé pour croire que tout est là, n'était-ce que dans la sensation de se nourrir irrespectueusement de chacune de ses pages, couper le texte de l'espace et du temps qu'il aura dû traverser pour arriver jusqu'ici, entre ses mains précisément, devenues ce déplacement de la littérature propulsée au-delà des distances, des ciels, des mers, des continents, des régimes politiques, les langues, à travers les populations et les civilisations qui se souviendront d'elle comme de l'horreur de cet oubli auquel elle semble être condamnée désormais, parmi ces gens ignorant à chaque lecture plus avant que ce qu'ils ignorent déjà. Ce qui se reflète aussi, dit-il publiquement, dans la manière de lire en vue d'un travail. Roland Barthes aura en effet tout essayé pour trouver un sens à l'expérience que représente pour lui ce texte qu'il présente et lit publiquement, tout essayé pour lui trouver une « vérité », lui consentir au moins celle, scientifique, qu'attribue le statut officiel d'un document contre-scélé par l'empreinte de la profession. Professeur à l'École pratique des hautes études, Barthes devient en effet chef de travaux à la VI^e section et puis directeur d'études en 1962²⁰³. Lorsqu'il monte sur la scène officielle, au moment où il prend la parole

²⁰³ Ses premiers séminaires portent sur le thème « Inventaire des systèmes de signification contemporains » et débouchent sur ses *Éléments de sémiologie* en 1965 et le *Système de la mode* en 1967 ; puis le début des années 1970, une période de publication intense, le voit s'éloigner, bien que d'une manière heureuse et constructive, du formalisme structuraliste et remettre l'analyse à la différence non pas d'une individualité qui serait propre à chaque texte, mais faisant recueillir la littérature, avant même d'en parler, dit-il, « dans son jeu », optant pour une subjectivité plus assumée, avec *L'empire des signes* en 1970, *S/Z* en 1970, *Sade, Fourier, Loyola* en 1971, *Nouveaux essais critiques* en 1972, suivis par son *Roland Barthes par Roland Barthes* en 1975 et ses *Fragments d'un discours amoureux*, publiés en 1977).

pour cette lecture, une sorte d'écriture racontant comment ce livre retrouvé par lui aura été d'abord perdu et oublié jusqu'à son existence et que cet oubli aura été la condition paradoxale de sa découverte, Roland Barthes est seul comme s'il était le dernier lecteur du monde, seul parmi les gens seuls de la solitude universelle comme disait Marguerite Duras dans *Écrire* : « La solitude c'était ça aussi. Une sorte d'écriture. Et lire c'était écrire. »²⁰⁴ Pour cela aussi, comme pour Duras, la lecture de Roland Barthes aura été un texte signé par lui, *texte-lecture* l'appelle-t-il²⁰⁵ « ce texte que nous écrivons en nous quand nous lisons »²⁰⁶; et ces textes-lecture, les « lieux » des lectures publiques de Roland Barthes, sorte de scénarios pour une lecture, auront consisté notamment, outre qu'en de très nombreux articles, des comptes rendus d'enseignement 1967-1968 et 1968-1969 (quand sa lecture de *Sarrasine* de Balzac a fait l'objet d'un séminaire à l'EPHE²⁰⁷), de la publication du livre *S/Z* en 1970, et de celle, en 1973, de l'article *Analyse textuelle d'un conte*

²⁰⁴ Duras, *Écrire*, cit., p. 44.

²⁰⁵ « Ce texte-là, qu'il faudrait pouvoir appeler d'un seul mot : un *texte-lecture*. » (Barthes, *Écrire la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, vol. III, cit., p. 603).

²⁰⁶ *Ivi*, p. 602.

²⁰⁷ « Nous avons pensé qu'il y avait une certaine urgence à passer de la description des macro-structures narratives à l'examen exhaustif d'une œuvre [...], sans jamais renvoyer un énoncé à un insignifiant narratif que nous mettons en doute. Nous avons choisi pour ce travail une œuvre classique et courte, une nouvelle de Balzac, extraite des *Scènes de la vie parisienne* : *Sarrasine*. Nous avons découpé le texte en un certain nombre de lexies [...] de taille très variable (d'un mot à un paragraphe) ; elles ont été déterminées en fonction de la connotation (ou des connotations) que chacune libère ; ces lexies ne sont pas des fragments rigoureusement discontinus du signifiant, mais plutôt les zones d'une grille qui permet de diriger pas à pas l'analyse vers l'observation des sens. [...] Ces connotations peuvent évidemment se conjuguer sous une même lexie ; tout aussi évidemment, elles sont soumises à répétition le long du texte. De façon à associer intimement les participants du séminaire à cette analyse, nous l'avons construite pas à pas, lexie après lexie, sous leurs yeux ; nous n'avons pas livré le résultat d'une recherche, mais cette recherche elle-même en train de se faire ; de plus, souhaitant modifier les contraintes du discours didactique, nous nous sommes permis en bien des points, à travers le pas à pas inflexible de l'analyse, des digressions très libres. Enfin, persuadé qu'une forme unique de travail ne peut être imposée à tous les séminaires sans un grand danger d'arbitraire et de stérilité, que le discours sur la recherche doit varier avec cette recherche elle-même et qu'il est des cas où ce qui ne doit être soumis aux participants, ce n'est ni une discussion d'idées ni un monologue didactique, mais l'élaboration d'une écriture intellectuelle [...] nous avons aussi souvent qu'il était possible rappelé aux auditeurs qu'en dépit de sa minutie, l'analyse proposée visait fondamentalement à approfondir une théorie de la littérature, à décrire le texte écrit non comme une hiérarchie mais comme un jeu de structures multiples, dont le centre ne pourrait se fixer que par un arrêt arbitraire de l'interprétation (de la critique) et à découvrir les ressorts de la *lisibilité* traditionnelle, par référence implicite aux textes-limites, décrétés illisibles, de la modernité. Notre analyse – qui n'a pu être terminée cette année – s'inscrit dès lors dans une tentative plus vaste et plus longue, menée également dans d'autres travaux, qui a pour but d'élaborer une théorie des grandes mutations symboliques de notre histoire. » (Barthes, Roland, *Analyse structurale d'un texte narratif* : '*Sarrasine*' de Balzac, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, pp. 75-76). « L'analyse structurale d'une nouvelle de Balzac, *Sarrasine*, commencée en février 1968, a été continuée et terminée en 1968-1969 [...] : il s'agit d'une analyse minutieuse, progressive, se déplaçant le long du texte, inventoriant et commentant, au besoin sous une forme digressive, les sens simultanés attachés à chaque fragment du texte balzacien. (Barthes, Roland, *Analyse structurale d'un texte narratif* : '*Sarrasine*' de Balzac (suite), dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 111).

d'Edgar Poe²⁰⁸, dans la revue *Sémiotique narrative et textuelle*²⁰⁹. Barthes se présente alors sur la scène classique des publications scientifiques et de l'École Pratique des Hautes Études, il se présente avec ce livre comme ce corps qui lit l'oubli dans les mains ignorant à chaque lecture plus avant que ce qu'il ignore déjà, il avance par *soustractions*²¹⁰. « Fiction d'un individu » dit-t-il comme au début du

²⁰⁸ Il s'agit de *La vérité sur le cas de M. Valdemar* (cft. *Œuvres Complètes*, vol. IV, Éditions du Seuil, Paris, 2002) : « L'analyse textuelle n'essaie pas de *décrire* la structure d'une œuvre ; il ne s'agit pas d'enregistrer une structure, mais plutôt de produire une structuration mobile du texte (structuration qui se déplace de lecteur en lecteur tout le long de l'Histoire), de rester dans le volume signifiant de l'œuvre, dans sa *signifiante*. L'analyse textuelle ne cherche pas à savoir par quoi le texte est déterminé (rassemblé comme terme d'une causalité), mais plutôt comment il éclate et se disperse. Nous allons prendre un texte narratif, un récit, et nous allons le lire, aussi lentement qu'il le faudra, en nous arrêtant aussi souvent que cela est nécessaire (l'*aise* est une dimension capitale de notre travail), en essayant de repérer et de classer *sans rigueur* non pas tous les sens du texte (ce serait impossible car le texte est ouvert à l'infini : aucun lecteur, aucun sujet, aucune science ne peut arrêter le texte), mais les formes, les codes, selon lesquels des sens sont possibles. Nous allons repérer les *avenues* du sens. [...] Notre analyse sera progressive, nous parcourrons pas à pas la longueur du texte [...]. Cela veut dire que nous ne viserons pas à dégager les grandes masses (rhétoriques) du textes ; nous ne construirons pas un plan du texte et nous ne chercherons pas sa thématique ; Cette manière de procéder est théoriquement importante : elle signifie que nous ne visons pas à reconstituer la structure du texte, mais à suivre sa structuration, et que nous considérons la structuration de la lecture plus importante que celle de la composition (notion rhétorique et classique). Enfin, nous ne nous préoccupons pas outre mesure si, dans notre relevé, nous 'oublions' des sens. L'oubli des sens fait en quelque sorte partie de la lecture : ce qui nous emporte, c'est de montrer des *départs* de sens, non des arrivées (au fond, le sens est-il rien d'autre qu'un départ ?). Ce qui fonde le texte ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le *débouché* du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes ; ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel. Nous commençons à entrevoir (par d'autres sciences) que la recherche doit peu à peu se familiariser avec la conjonction de deux idées qui ont passé depuis très longtemps pour contradictoires : l'idée de structure et l'idée d'infini combinatoire ; la conciliation de ces deux postulats s'impose à nous maintenant parce que le langage, que nous connaissons mieux à connaître, est à la fois infini et structuré. [...] J'avais besoin d'un texte très court pour pouvoir en maîtriser entièrement la surface signifiante [...] et très dense symboliquement, de façon que le texte analysé nous touche continûment, au-delà de tout particularisme : qui ne serait touché par un texte dont la mort est le 'sujet' déclaré ? » (*Ivi*, pp. 413-417). En ce qui concerne la place qu'occupe S/Z dans l'œuvre de Barthes, voir les pages consacrées à cet ouvrage par Philippe Roger (*Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986).

²⁰⁹ Signalons également, parmi d'autres : *L'analyse structurale du récit. A propos d'« Actes » 10-11* (*Œuvres Complètes*, vol. III, p. 451), *Écrire la lecture* (*Œuvres Complètes*, vol. III, cit., p. 602), *Sur la théorie*, (*Œuvres Complètes*, vol. III, p. 689), *De l'œuvre au texte* (*Œuvres complètes*, vol. III, p. 908), *La lutte avec l'Ange : Analyse textuelle de « Genèse » 32.23-33* (*Œuvres Complètes*, vol. IV p. 157), *Pour une théorie de la lecture* (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 171), *Plaisir/écriture/lecture* (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 199), *Plaisir du texte*, (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 217), *Texte (Théorie du)* (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 443), *Les problèmes de la thèse et de la recherche – La notion de modernité – Analyse de « Rapport sur un cas de paranoïa allant à l'encontre de la théorie psychanalytique »* (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 463), *L'aventure sémiologique* (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 521), *Le discours amoureux* (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 843), *Vingt mots-clés pour Roland Barthes* (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 851), *Littérature/enseignement*, (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 879), *Sur la lecture*, (*Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 927), *Le discours amoureux (suite) – Les intimidations de langage* (l'École pratique des hautes études, 1975-1976 : dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 995), *La préparation du roman : de la vie à l'œuvre* (*Œuvres Complètes*, vol. V, p. 733).

²¹⁰ Cft. Mortimer Kotin, Armine, *L'écriture par soustraction : le manuscrit du Plaisir du texte*, dans « Études françaises », vol. 30, n° 3, 1994, p. 149-172. « Journal. Comment parler du plaisir autrement que sans ordre, par notes? Aucune en soi n'est nécessaire. On pourrait appliquer à ces fragments (qui ne sont issus d'aucun tout) la lecture expéditive que les frères Marx font subir au contrat qu'ils examinent dans les coulisses de l'Opéra : Groucho déchire une clause dès qu'elle ne plaît pas à Harpo : celui-ci non, celui-là, non plus, etc. Les notes, ce sont les jours qui passent. Il s'agit en somme d'un journal de plaisir, projeté dans la généralité, mais non dans quelque ordre que ce soit (sinon alphabétique : dérision de tout ordre). Roland Barthes a écrit ce fragment séduisant pour *Le Plaisir du texte*. Mais, avant de livrer le bon à tirer, il l'a éliminé, faisant subir à son texte l'opération de soustraction qui donne tant de plaisir aux

Plaisir du texte : fiction de quelqu'un qui aura pu dire, tel le simulateur de Bacon, ne niant plus rien, n'ayant pas peur des contradictions : « ne jamais s'excuser, ne jamais s'expliquer »²¹¹. C'est le débout de la mise en scène d'une lecture de Roland Barthes, professeur à l'EPHE, qui introduit enfin un livre aujourd'hui, lors de cette lecture publique, avec sa signature, sorte de rayure au regard de quoi toute la littérature désormais lui fait honte :

Fiction d'un individu (quelque M. Teste a l'envers) qui abolirait en lui les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras de ce vieux spectre : la contradiction logique ; qui mélangerait tous les langages, fussent-ils réputés incompatibles ; qui supporterait, muet, toutes les accusations d'illogisme, d'infidélité ; qui resterait impassible devant l'ironie socratique (amener l'autre au suprême opprobre : *se contredire*) et la terreur légale (combien de preuves pénales fondées sur une psychologie de l'unité !). Cet homme serait l'abjection de notre société : les tribunaux, l'école, l'asile, la

spectateurs du film 'A Night at the Opera'. '[C]elui-ci non, celui-là, non plus', c'est ainsi que Barthes a lu ses propres fragments, rédigés à l'encre bleue. La langue étant par nature idéologique, Barthes devait lutter avec elle ; 'J'écris parce que je ne veux pas des mots que je trouve : par soustraction' («Moderne», *Le Plaisir du texte*, p. 65). Ainsi s'amorce une théorie dont l'étude du manuscrit révèle la pratique. Arrachant un langage qui rappelle, par son rôle «légal», les termes du contrat qui ne plaisent pas aux frères Marx, Barthes a éliminé des mots, des propositions, des phrases et des paragraphes qui servaient à clarifier, à illustrer, à codifier ou à développer une idée. [...]L'écriture par soustraction permet d'éviter la fixité du discours idéologique, qui prend certains termes pour monnaie courante. Elle se range donc parmi les attaques que Barthes a toujours dirigées contre le discours consistant ou solidifié, parmi lesquelles sont l'emploi du paradoxe, qui s'oppose à la *doxa*; la contradiction; le refus de définir; et la fragmentation, la pluralité et le 'bruissement' de la langue. Il s'agit de 'défaire, détruire, disperser le discours dissertatif' (*Le Grain de la Voix* p. 72). Un discours contre-idéologique refuserait de nommer l'adversaire et d'adopter un langage stéréo typique. Il combattrait l'alliance du signifiant et du signifié, ainsi que l'homogénéité des images et des modèles, ou ce que Barthes a appelé, après Lacan, *V imaginaire* : «un langage ou ensemble de langages qui fonctionne comme une méconnaissance du sujet par lui-même» (GV 156). En règle générale, l'écriture par soustraction sert à épurer le langage barthésien du discours autoritaire et dogmatique. C'est en corrigeant son texte que Barthes soustrait. [...] sur son texte et le passage entre l'instant privé de la création, ou 'le moment où le désir s'investit dans la pulsion graphique' (GV 171), et la consommation publique de son produit. Elle marque le passage de l'écriture à la lecture. [...]Néanmoins, l'écriture par soustraction, comme la fragmentation, est paradoxalement un opérateur de la pluralité, parfaitement caractéristique de la nouvelle prise de position marquée par *Le Plaisir du texte* et que l'on peut caractériser comme poststructuraliste. Si cette pratique reste inconnue, jamais mentionnée, à ma connaissance, l'effet de la soustraction n'est pourtant pas invisible : le texte imprimé en préserve des traces. L'écriture par soustraction définit l'écriture comme la trace d'un langage idéologique éliminé, alors qu'elle prend la forme illogique et décousue de la dérive, de l'innommé, de l'argument non soutenu, de l'assertion immotivée ou de l'affirmation qui n'est que la négation de la négation — toutes formes d'un scriptible supplémentaire, substitution et augmentation par le lecteur du texte individuel. De même que la perversion soustrait la sexualité à la finalité de la reproduction, idée qui se trouve deux fois dans le manuscrit, la lecture perverse, qui est celle de l'écriture par soustraction, enlève du texte sa finalité idéologique. (*Ivi*, pp. 249-251).

²¹¹ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 219.

conversation, en feraient un étranger : qui supporte sans honte la contradiction ?

Or ce contre-héros existe : c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir.²¹²

La honte de toute la littérature. Occupant avec son livre la scène publique, Barthes se retrouve seul lorsque, à une époque où le « Je » est banni de la littérature, il prend la parole et écrit solennellement son nom propre sur la couverture. C'est le début de la mise en scène de la lecture de Roland Barthes, avant de commencer la lecture proprement dite, Barthes s'adresse à ses étudiants, aux lecteurs et auditeurs, les amis dont l'écoute, dit-il, aura esquissé la trace de cette lecture publique²¹³. Barthes l'introduit avec le texte qui en fera l'objet et parle de la contradiction qui est à la base de sa découverte, le témoignage de ce livre impliquant une partie d'oubli, n'était-ce que dans son déplacement sur la scène de la lecture, le lieu également de l'écoute, de sa réception. C'est le prologue, Roland Barthes parle aussi de la honte qu'il aura éprouvée en tant que abjection de la société, le sentiment de culpabilité au regard de l'institution, l'école, les tribunaux, les asiles, en tant que mauvais lecteur, incapable, avoue-t-il publiquement, d'une bonne attitude philologique, non désireux même de résumer un livre pour le mettre en fiche, s'effacer derrière lui. Au contraire il se montre lecteur très capable, c'est ce qui lui est propre, de déformer le livre à son propre profit, de le lire en tant que

²¹² *Ibid.*

²¹³ « Ce livre est la trace d'un travail qui s'est fait au cours d'un séminaire de deux années (1968 et 1968), tenu à l'École Pratique des Hautes Études. Je prie les étudiants, les auditeurs, les amis qui ont participé à ce séminaire de bien vouloir accepter la dédicace du texte qui s'est écrit selon leur écoute. » (Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes* vol. III, cit., p. 119) Voici comment dans *Fragments d'un discours amoureux* Barthes à la dédicace : « Si, de ce livre, tu n'étais que le dédicataire, tu ne sortiras pas de ta dure condition d'*objet* (aimé) – de dieu ; mais ta présence dans le texte, par là-même que tu y est méconnaissable, n'est pas celle d'une figure analogique, d'un fétiche, c'est celle d'une force, qui n'est pas, dès lors, de tout repos. Peu importe donc, que tu te sentes continûment réduit au silence, que ton propre discours te paraisse étouffé sous le discours, monstrueux, du sujet amoureux : dans *Teorema*, l' 'autre' ne parle pas, mais il inscrit quelque chose en chacun de ceux qui le désirent – opère ce que les mathématiciens appellent une catastrophe (le dérangement d'un système par un autre) : il est vrai que ce muet est un ange. » (Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, dans *Œuvres Complètes*, cit., p. 109).

discontinu, comme si c'était trop peu, mal reçu par cette lecture ignorant à chaque fois plus avant de ce qu'elle ignore déjà des raisons de cette écriture. Il est peut-être temps d'ébranler une certaine fiction, dit-il dans l'article *Jeunes chercheurs*, l'un des lieux publics de Roland Barthes²¹⁴, celle du discours régulier de la recherche, dont la réussite tient à la notion positiviste de « résultat » : celle, la même sans doute, qui fait que l'écriture critique littéraire soit peu ou prou développée aux débuts de l'apprentissage, et qui la considère comme l'objet exclusif des experts et des lecteurs scolaires plus âgés :

Il est peut-être temps d'ébranler une certaine fiction, la fiction qui veut que la recherche s'expose, mais ne s'écrit pas. Le chercheur serait essentiellement un prospecteur de matériaux et c'est à ce niveau que se poseraient ses problèmes ; parvenu au moment de communiquer des « résultats », tout serait résolu ; « mettre en forme » ne serait plus qu'une vague opération finale, rapidement menée grâce à quelques techniques d' « expression » apprises au lycée et dont la seule contrainte serait de se soumettre au code du genre (« clarté », suppression des images, respect des lois du raisonnement).²¹⁵

Il est peut-être temps d'ébranler une certaine fiction, c'est le début de la lecture publique, Barthes introduit l'événement, essaie d'en déterminer la valeur, et plutôt que faire une théorie de la lecture, il raconte l'histoire de sa genèse. Sur scène Roland Barthes devient cet oubli de la littérature en personne : tout lire comme une fiction et croire en son pouvoir. Son évaluation devient performative :

²¹⁴ Paru en 1972 dans la revue *Communications*, où Barthes présente notamment la publication d'un nombre de « premiers travaux de jeunes chercheurs », étudiants récemment engagés dans la recherche, « suffisamment libres – dit-il – pour avoir conçu eux-mêmes leur projet de recherche et cependant encore soumis à une institution, celle du doctorat de troisième cycle. » (Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 126).

²¹⁵ Barthes, *Jeunes chercheurs*, cit., p. 127.

« L'évaluation – annonce-t-il – ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est l'écriture. »²¹⁶ :

Je voudrais dire [...] qu'une description scientifique, même plurielle, n'épuisera pas le phénomène de la lecture : la lecture, on le sait, est un objet-enjeu ; c'est une proie pour les pouvoirs, les morales. C'est dire qu'une théorie de la lecture devra accepter d'être évaluatrice, de se fonder en valeur. Au reste, c'est ce que l'on faisait déjà lorsque l'on parlait de « bonnes » et de « mauvaises » lectures ; c'est ce que l'on fait encore lorsque l'on exalte dans la lecture une puissance civilisatrice.

217

Son livre à la main, Barthes aura pensé bien sûr, tout comme Marguerite Duras, qu'on pourrait aussi ne pas le lire, ne pas écrire, oublier un texte. Cependant, à une époque où « Je » un tabou et l'autobiographie interdite, il ne se cache guère et décide de raconter comment le texte qu'il entend rendre public avait d'abord été perdu (« il n'y a jamais un *tout* du texte »²¹⁸) et dit ensuite comment il aura été trouvé par lui (« en même temps rien n'existe en dehors du texte »²¹⁹). Il introduit ce texte trouvé, et annonce quelques propositions pratiques à la mesure des moyens qui sont propres à cette découverte, des moyens propres au sujet Barthes, ses masques, retranche ce qu'il appelle des *règles élémentaires de manipulation* : « Parlons de règles élémentaires de manipulation – proclame-t-il – plutôt que de principes méthodologiques : le mot serait trop ambitieux et surtout idéologiquement discutable, dans la mesure où la 'méthode' postule trop souvent un résultat

²¹⁶ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 121.

²¹⁷ Barthes, Roland, *Pour une théorie de la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., pp. 171-172.

²¹⁸ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 123. Dans son livre où il ... *La lecture selon Barthes*, Nicolas Carpentiers écrit que « il ne s'agit pas de comprendre une œuvre, mais de s'en 'déprendre' ». (Carpentiers, Nicolas, *La lecture selon Barthes*, l'Harmattan, Paris/Montréal, 1999, p. 105).

²¹⁹ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 123.

positiviste »²²⁰. Barthes présente les moyens qui lui sont propres, ceux de son expérience exclusive, il choisit également un titre – *texte-lecture* –, une formule pour la mise en scène de sa lecture. Il annonce le spectacle qui va suivre : l’envol d’une performance solitaire pouvant s’admirer en pleine *production et en train de se faire*, ses détails bien affichés, les mouvements bien agrandis et comme filmés au *ralenti* : « en un mot – annonce Barthes – nous ne ferons pas une *explication* du texte, sauf à donner au mot ‘explication’ son sens étymologique, dans la mesure où nous *déplierons* le texte, le feuilleté du texte. Nous laisserons à notre analyse la démarche même de la *lecture* ; simplement, cette lecture sera, en quelque sorte, filmée au *ralenti*. »²²¹ :

Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse, dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d’idées, d’excitations, d’associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête ?

C’est cette lecture-là, à la fois irrespectueuse, puisqu’elle coupe le texte, et éprise, puisqu’elle y revient et s’en nourrit, que j’ai essayé d’écrire.²²²

Roland Barthes, face au public de ses auditeurs, sur la scène classique de l’EPHE, se dit incapable de s’effacer derrière un livre et proclame souverainement la fin de toute idéologie liée à une vérité textuelle ou pré-textuelle : « l’enjeu de ce travail – dit-il – ne se limite donc pas, on le sent, au traitement universitaire du texte (fût-il ouvertement méthodologique), ni même à la littérature en général [...] ne s’apparente pas à une critique littéraire de type herméneutique (qui cherche à interpréter le texte selon la vérité qu’elle y croit tenue cachée comme l’est par

²²⁰ Barthes, Roland, *Analyse textuelle d’un conte d’Edgar Poe*, dans *Œuvres Complètes*, cit. vol IV, p. 414.

²²¹ Barthes, *Analyse textuelle d’un conte d’Edgar Poe*, dans *Œuvres Complètes*, Vol. IV, cit., p. 416.

²²² Barthes, Roland, *Écrire la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, vol. III, cit., p. 602.

exemple la critique marxiste ou la critique psychanalytique) »²²³ :

Notre but n'est pas de trouver *le sens*, ni même *un sens* du texte [...] Notre but est d'arriver à concevoir, à imaginer, à vivre le pluriel du texte, l'ouverture de sa signifiante. L'enjeu de ce travail ne se limite donc pas ne se limite donc pas, on le sent, au traitement universitaire du texte (fût-il ouvertement méthodologique), ni même à la littérature en général : il touche à une théorie, à une pratique, un choix qui se trouvent pris dans le combat des hommes et des signes²²⁴.

A travers ce rapport personnel à la lecture formalisé par la signature de Roland Barthes, au lieu d'être le monopole magistral de la vérité textuelle ou pré-textuelle, les sens se font et se défont, lors de cette lecture publique, selon un processus de construction du sujet à l'intérieur d'un dialogisme interdiscursif. C'est le prologue quand Barthes affirme publiquement d'être incapable d'une *bonne attitude* de philologue, non désireux même de parler d'un livre en prétendant s'effacer derrière lui, et proclame souverainement l'interruption d'activités liées à une pratique identitaire et institutionnalisée des Lettres, la fin d'une espèce de Collège d'Exégètes prêts à défier le Temps, garants d'un « méta-sens » ou d'un « être du texte » monolithique et singulier. Autrement dit, c'est la fin d'un certain sens de l'œuvre, ce sens qui est « naturellement le bon, le vrai sens »²²⁵, d'une « morale critique du bon sens droit (et de sa faute, le 'contre-sens') »²²⁶.

En ce qui me concerne, je formulerais la question éthique de cette façon : il y a des lectures *mortes* (assujetties aux stéréotypes, aux répétitions mentales, aux mots d'ordres) et il y a des lectures *vivantes*. (produisant un texte intérieur, homogène à

²²³ Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit. , p. 414.

²²⁴ Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit. , p. 414.

²²⁵ Barthes, Roland, *Ecrire la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, cit. vol. III, p. 603.

²²⁶ *Ibid.*

une écriture virtuelle du lecteur). Or, cette lecture vivante, au cours de laquelle le sujet croit émotivement à ce qu'il lit tout en sachant l'irréalité, est une lecture clivée ; elle implique toujours, à mon sens, le *clivage du sujet*, dont a parlé Freud ; elle est fondée sur une tout autre logique que celle du *Cogito* ; et si l'on se rappelle que pour Freud le clivage du moi se lie fatalement aux différentes formes de la perversion , il faudra bien accepter de dire que la lecture vivante est une activité perverse et que la lecture est toujours immorale²²⁷

C'est le débout d'une lecture de Roland Barthes, et la fin de la bonne (ou mauvaise) attitude philologique, de l'auteur et du lecteur tel qu'ils étaient (« propriétaire éternel de son œuvre »²²⁸ et « simple usufruitier »²²⁹), et puis aussi d'un certain classicisme en littérature, du « Texte de plaisir : celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, [...] lié à une pratique *confortable* de la lecture [...] l'hédonisme profond de toute culture (qui entre en lui paisiblement sous le couvert d'un art de vivre dont font partie les livres anciens) »²³⁰. La fin aussi de l'imaginaire du savant « qui se veut, ou, ce qui est bien pis, se croit extérieur à l'objet de son étude et prétend, en toute innocence, en toute assurance, mettre son propre langage en position d'extraterritorialité »²³¹. *Il est peut-être temps d'ébranler une certaine fiction*, c'est le débout de cette représentation de la lecture, Barthes ébranle la fatigue d'un stéréotype, celui d'une espèce d'âge adulte de la recherche. Sans faire l'apologie de la trahison, mais moins encore celle de la fidélité, cette recherche, qu'il saisit « dans la lumière implacable de la Lettre »²³², adultère plutôt qu'adulte, passe de l'erreur à l'errance. Qu'on ne puisse pas servir deux maîtres à la fois n'est pas une excuse pour en servir un seul, semble dire Barthes, en s'adressant aux

²²⁷ Barthes, Roland, *Pour une théorie de la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., pp. 171-172.

²²⁸ Barthes, Roland, *Ecrire la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, cit. vol. III, p. 603.

²²⁹ *Ibid.*.

²³⁰ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, dans *Œuvres Complètes*, cit. vol. IV p. 226.

²³¹ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 127.

²³² Barthes, Roland, *Littérature/enseignement*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 881.

jeunes chercheurs, les étudiants récemment engagés dans la recherche, suffisamment libres pour avoir conçu eux-mêmes leur projet de recherche et cependant encore soumis à une institution. Et à travers eux, à travers cette jeune recherche qui s'énonce, le travail de recherche dès ses débuts, Barthes parle aux travailleurs intellectuels, aux savants, aux auteurs, aux auditeurs et aux amis dont l'écoute aura constitué la trace de son travail :

Ce sur quoi on s'interroge ici est donc principalement la recherche elle-même, ou du moins une certaine recherche, celle qui est encore liée au domaine traditionnel des arts et des lettres. C'est uniquement de cette recherche qu'il s'agira.²³³

Barthes avoue publiquement d'être incapable de résumer un livre et de le mettre en fiche, ce qui prétendrait l'effacer en tant que sujet revenant désirer cette écriture. C'est le début de la lecture, ce travail de recherche repris au ralenti et *dès ses débuts* avec cette *jeune recherche* qui s'énonce : cette longue opération de lecture à travers laquelle un sujet énonciateur (un auteur) parvient à se décharger du poids et des privilèges du « savant », et apprend enfin ces mots qui l'ignorent, découvre l'*ignorance* de sa propre parole, son « savoir » ne se constituant plus qu'en droit à l'altérité, cette énonciation. « Savoir » n'est plus que ce droit à l'écriture, Barthes s'adresse à tout le monde, à une assemblée vivante d'étudiants et intellectuels, d'amis, tous désormais acculés de la même manière, dit-il, à un dilemme redoutable :

Lorsque l'objet de la recherche est le Texte (on reviendra sur ce mot), le chercheur est acculé à un dilemme, redoutable : ou bien parler du Texte selon le code conventionnel de l'écriture, c'est-à-dire rester prisonnier de l' 'imaginaire'

²³³ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 126.

du savant, qui se veut, ou, ce qui est bien pis, se croit extérieur à l'objet de son étude et prétend, en toute innocence, en toute assurance, mettre son propre langage en position d'exterritorialité ; ou bien entrer lui-même dans le jeu du signifiant, dans l'infini de l'énonciation, en un mot 'écrire' (ce qui ne veut pas dire simplement 'bien écrire'), retirer le 'moi', qu'il en croit être, de sa coque imaginaire, de ce code scientifique, qui protège mais aussi trompe, en un mot jeter le sujet à travers le blanc de la page, non pour l' 'exprimer' (rien à voir avec la 'subjectivité'), mais pour le disperser : ce qui est alors déborder le discours régulier de la recherche.²³⁴

C'est le début du texte-lecture de Roland Barthes, et la fin de toute morale liée à une idéologie du bon sens de l'œuvre, propriété exclusive de l'auteur, ou défendue par une élite d'exégètes. Barthes se dit très capable d'isoler certains traits du livre, certaines phrases lues selon ce désir d'écriture qui déforme le livre à son propre profit, et qui reste, après la fin de toute bonne attitude philologique, la loi souveraine dans l'expérience littéraire.

La loi du désir. Roland Barthes ne se cache pas, prends publiquement la parole et en apposant sa signature sort du code conventionnel de l'*écriture*, il n'est plus, dénonce-t-il, prisonnier de l'imaginaire du savant qui en toute innocence, en toute assurance, se croyant infaillible et extérieur à l'objet de son étude, essaye de se cacher derrière lui. Il s'adresse à tout le monde, à une assemblée vivante de lecteurs, étudiants et intellectuels, auxquels il ne demande plus que d'être la proie de leur désir d'écriture. Ses mots sont axés sur un futur, restent sur leur faim, Barthes sort de l'imaginaire de l'intellectuel infaillible et aliéné pour entrer publiquement dans le jeu, investir un discours se retournant constamment sur lui-

²³⁴ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 127.

même incapable, outre que de résumer un livre, ou précisément pour cela, de s'affranchir tout à fait de ce prologue qui en établit la valeur de représentation : une écriture ou fiction analytique pour un sujet – sujet de thèse comme pour les *jeunes chercheurs* récemment engagés dans la recherche – qui plutôt que trouver son expression juste, se disperse dans la circulation anonyme du langage :

En tant que chercheur il est voué à la séparation des discours : d'un côté le discours de la scientificité (discours de la Loi) et de l'autre, le discours du désir, ou écriture. Le travail (de recherche) doit être pris dans le désir. Si cette prise ne s'accomplit pas, le travail est morose, fonctionnel, aliéné, mû par la seule nécessité de passer un examen, d'obtenir un diplôme, d'assurer une promotion de carrière. Pour que le désir s'insinue dans mon travail, il faut que ce travail me soit demandé, non par une collectivité qui entend s'assurer de mon labeur (de ma peine) et comptabiliser la rentabilité des prestations qu'elle me consent, mais par une assemblée vivante de lecteurs en qui se fait entendre le désir de l'Autre (et non le contrôle de la Loi). Or dans notre société, dans nos institutions, ce qu'on demande à l'étudiant, au jeune chercheur, au travailleur intellectuel, n'est jamais son désir : on ne lui demande pas d'écrire, on lui demande ou de parler (au long d'innombrables exposés) ou de 'rapporter' (en vue de contrôles réguliers). On a voulu ici que le travail de recherche soit dès ses débuts l'objet d'une demande forte, formulée en dehors de l'institution et qui ne peut être que la demande d'écriture.

Barthes raconte comment le texte qu'il entend publier aura été perdu et ensuite retrouvé, il dit combien il aura désiré cette écriture qu'il avance, dit-il, comme une force dans ce monde qui est le sien.²³⁵ Ceci se reflétant, ajoute-t-il, aussi dans la

²³⁵ « Quels textes – se demande-t-il – accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien ? » (Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, pp. 121-122).

manière de lire en vue d'un travail, il proclame que l'enjeu de ce travail littéraire (de la littérature comme travail) c'est de faire du lecteur « non plus un consommateur, mais un producteur de textes »²³⁶, et de faire de ce texte l'une des choses les plus importantes de sa vie. Du *romanesque*²³⁷ rentrant à bon droit dans sa bibliothèque personnelle, celle des romans de sa vie, non point pour l'exprimer, rien à voir avec la subjectivité, ne fut-il que pour qu'elle se disperse enfin, vie nouvelle, à l'intérieur d'une sorte de carte géographique de la littérature du monde, une anatomie littéraire notée sur les marges pour une autobiographie qui resterait à écrire, si elle ne l'avait déjà été disant l'histoire romanesque de sa genèse²³⁸ :

²³⁶ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 122.

²³⁷ En ce qui concerne « la notion de « romanesque » comme exemple, mais aussi comme symptôme de la conjonction, chez Barthes, d'un désir de savoir et d'un désir d'écriture » voir : Macé, Marielle, « *Romanesque* » et *essai littéraire (le cas des écrits de Roland Barthes)*, dans « L'Information littéraire », n. 4, octobre-décembre 1999, p. 42-51.

²³⁸ C'est à dire le roman que Roland Barthes n'aura jamais écrit, *Vita Nova*, si – comme le suggère Philippe Forest sur « art press » lors de la parution du dernier tome des *Œuvres Complètes* – disant l'histoire de sa genèse, la logique de sa nécessité, il ne l'avait déjà été. « Il est probable que je n'écrirai jamais un 'roman', c'est-à-dire une histoire dotée de personnages, de temps ; mais si j'accepte si facilement ce renoncement (car cela doit être bien agréable d'écrire un roman), c'est sans doute que mes écrits sont déjà pleins de romanesque (le romanesque, c'est le roman sans les personnages) ; et il est vrai qu'actuellement, envisageant d'une façon peu fantasmagique une nouvelle phase de mon travail, ce dont j'ai envie, c'est d'essayer des formes romanesques, dont aucune ne prendrait le nom de "roman", mais dont chacune garderait, si possible en le renouvelant, celui d' 'essai'. » (Barthes, Roland, *L'adjectif est le 'dire' du désir*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 468). Faut de romans, l'œuvre complète de Roland Barthes aura été tout de même romanesque, reprise surtout à partir d'un projet de roman que seulement un « hasard biographique », dit Philippe Forest, peut caser à la fin du dernier volume de ses *œuvres*. Lorsque Barthes meurt en 1980, il médite en fait depuis quelque temps l'écriture de ce qui aurait été son premier roman, et c'est ainsi que, ce projet orientant nécessairement l'interprétation de toute son œuvre – après l'errance textuelle et l'égarément sémiotique, le cheminement de Barthes culminerait dans la révélation d'un roman qui ne serait pas d'avant-garde, mais s'inscrirait dans la grande tradition proustienne, donnant ainsi congé à l'utopie moderniste. Pourtant, manquant à écrire ce texte annoncé, Barthes signerait en même temps l'impossibilité de renouer avec le passé du roman, et son échec témoignerait du caractère inaccessible de l'horizon littéraire vers lequel il se dirigeait. La *Vita Nova* vient ainsi occuper un espace si étroit qu'il en devient presque inexistant : au delà du modernisme répudié, en deçà du romanesque désiré. Aussi séduisante et romantique qu'elle soit, cette lecture du dernier Barthes soulève bien des questions. D'abord parce qu'elle repose sur de hasardeuses extrapolations psychologiques : nul pourra jamais dire en effet, si Barthes n'a pas joué avec l'idée de roman – à peine esquissée mais souvent évoquée – et si ce jeu n'était pas à lui-même sa propre fin. Ensuite, faire porter l'accent dernier sur ce qui n'a pas été écrit plutôt que sur ce qui l'a été revient étrangement à effacer les centaines de pages qui composent malgré tout les *Œuvres Complètes*. On tait enfin la tonalité propre des ultimes textes publiés par Barthes et l'expérience qui s'y donne à lire, par exemple, dans *La chambre claire* « C'est l'œuvre entière de Barthes – conclut alors Forest – qui singulièrement apparaît à son tour comme le long roman auquel ne manquerait pas le moment du *Temps retrouvé*. [...] une expérience pure du Temps est touchée et, approfondie, celle-ci illumine rétrospectivement toute la cohérence passée de cette pensée de l'œuvre qui, pour Barthes, se marque une dernière fois. [...] Disant la présence passante des vivants et des morts, l'image ou le texte sont l'inscription simple d'un 'Ça-a-été', réplique au Temps, réponse au deuil, parole de pitié. Ce point posé, comme dans les dernières pages de la *Recherche*, l'œuvre même resterait à écrire si, disant l'histoire de sa genèse, la logique de sa nécessité, elle ne l'avait déjà été » Forest, Philippe, *Le temps retrouvé de Roland Barthes*, dans « Art press ». 212, avril 1996, p. 61.

Enfin, le Texte est avant tout (ou après tout) cette longue opération à travers laquelle un auteur (un sujet énonciateur) découvre (ou fait découvrir au lecteur) l'irréparabilité de sa parole et parvient à substituer le *ça parle* au *je parle*.²³⁹

La lecture est un vrai travail, et le travail académique de Barthes devient une sorte de pratique d'enseignement littéraire éprouvé plutôt comme une *rencontre*, par le biais d'une expérience personnelle de la littérature, une rencontre littéraire (« Le point de vue adopté est celui d'une fabrication, assumé par un sujet particulier »²⁴⁰). En introduisant le sujet de son analyse, Barthes met ainsi l'accent sur ce sujet en tant qu'individualité, comme pour la préparation d'un roman autobiographique, ou plutôt de l'autobiographie d'un roman, « puisque – dit Barthes conjurant tout risque d'impressionnisme critique – c'est précisément le déplacement du sujet qui y est mis en scène, et non son expression. »²⁴¹ Barthes parle en effet d'un risque lorsqu'il dit que « la lecture ne comporte des risques d'objectivité ou de subjectivité que lorsqu'on définit le texte comme un objet offert à notre propre expression. »²⁴² Il n'y a rien de libéral alors à lire à son propre profit, le lecteur étant sensiblement contraint à devenir en lisant le producteur de ce qu'il est en train de lire précisément : devenir une sorte d'auteur parasite, absolument subalterne, se débattant avec ceci qui, tout en l'ignorant à chaque lecture *plus avant* sur cette ignorance de lui par ce qui est lu, s'offre en tant que expression personnelle. La lecture est un travail, un vrai travail littéraire faisant pas à pas revenir tout un livre avec dans la voix son accent inédit : « pour savoir ce que peut être le Roman – dit

²³⁹ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 131.

²⁴⁰ Barthes, Roland, *La préparation du roman: de la vie à l'œuvre*, dans *Œuvres complètes*, vol., V, cit., p. 133.

²⁴¹ Barthes, Roland, *L'aventure sémiologique*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, p. 522.

²⁴² « La subjectivité est une image pleine, dont on suppose que j'encombre le texte, mais dont la plénitude, truquée, n'est que le sillage de tous les codes qui me font, en sorte que ma subjectivité a finalement la généralité même des stéréotypes. L'objectivité est un remplissage du même ordre : c'est un système imaginaire comme les autres (sinon que le geste castrateur s'y marque plus féroce), une image qui sert à me faire nommer avantageusement, à me faire connaître, à me méconnaître. » (Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 126).

Barthes aux jeunes chercheurs – faisons *comme si* nous devions en écrire un. »²⁴³

Tout comme pour Marguerite Duras²⁴⁴, ce travail aura consisté d’abord à jeter sur le papier ce texte trouvé, copier un récit de plus, *ne pas oser toucher*, citer *in extenso* ce texte tuteur et le faire avancer avec force dans ce monde en suspension qu’est la bibliothèque de Roland Barthes²⁴⁵, avec cet accent particulier. Un roman entier jeté sur le papier comme pour plus tard l’écrire, et qui resterait à écrire s’il ne l’avait déjà été disant l’histoire de sa lecture. Barthes tiens son livre entre les mains et finalement il n’aura pas osé toucher cette chose pour qui le simple fait d’un regard constitue un retour à la différence, un retour au pluriel qu’un nouveau lecteur, y repérant paradoxalement une sorte de marque de singularité, représente pour ce texte tuteur (le texte tuteur de cette singularité) dont il profite, mâche et se nourrit, grandit, pousse en son corps, en cette anatomie pour une existence à l’échelle, graphie minuscule, petite écriture, du « discontinu » : de toute évidence, l’une des

²⁴³ Barthes, Roland, *La préparation du roman: de la vie à l’œuvre*, dans *Œuvres complètes*, vol., V, cit., p. 133.

²⁴⁴ Outre que dans le prologue, Marguerite Duras le confie également à « Libération » : « le texte du livre n’a pas été travaillé : il est jeté sur le papier pour plus tard l’écrire. Et puis, voyez, je ne l’ai pas écrit. » (*avril 45...*, cit.).

²⁴⁵ Ainsi dans *S/Z* Barthes cite deux fois *in extenso* le roman *Sarrasine* de Balzac, une première fois en le découpant en brèves séquences, et une seconde fois continûment en appendice : « Si on veut rester attentif au pluriel d’un texte (pour limité qu’il soit), il faut bien renoncer à structuré ce texte par grandes masses, comme le faisait la rhétorique classique et l’explication scolaire : pas de *construction* du texte : tout signifie sans cesse et plusieurs fois, mais sans délégation à un grand ensemble final, à une structure dernière. D’où l’idée, et pour ainsi dire la nécessité, d’une analyse progressive portant sur un texte unique. [...] Le commentaire d’un seul texte n’est pas une activité contingente, placée sous l’alibi rassurant du « concret » : le texte unique vaut pour tous les textes de la littérature, non en ce qu’il les représente (les abstrait et les égalise), mais en ce que la littérature elle-même n’est jamais qu’un seul texte : le texte unique n’est pas accès (inductif) à un Modèle, mais entrée d’un réseau à mille entrées ; suivre cette entrée, c’est viser au loin, non une structure légale de normes et d’écarts, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venues d’autres textes, d’autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert : chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple exemple) de cette fuite, de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer. De plus, travailler ce texte unique jusqu’à l’extrême du détail, c’est reprendre l’analyse structurale du récit là où elle s’est jusqu’à présent arrêtée : au grandes structures ; c’est se donner le pouvoir (le temps, l’aise) de remonter les veinules du sens, de ne laisser aucun lieu du signifiant sans y pressentir le code ou les codes dont ce lieu est peut-être le départ (ou l’arrivée) ; c’est (du moins peut-on l’espérer et y travailler) substituer au simple modèle représentatif un autre modèle, dont la progression même garantirait ce qu’il peut y avoir de productif dans le texte classique ; car le *pas à pas*, par sa lenteur et sa dispersion même, évite de pénétrer, de retourner le texte tuteur, de donner de lui une image intérieure : il n’est jamais que la *décomposition* (au sens cinématographique) du travail de lecture : un *ralenti*, si l’on veut, ni tout à fait image, ni tout à fait analyse ; c’est enfin, dans l’écriture même du commentaire, jouer systématiquement de la digression, (forme mal intégrée par le discours du savoir) et observer de la sorte la réversibilité des structures dont est tissé le texte ; certes, le texte classique est incomplètement réversible (il est modestement pluriel) : la lecture de ce texte se fait dans un ordre nécessaire, dont l’analyse progressive fera précisément son ordre d’écriture ; mais commenter pas à pas, c’est par force renouveler les entrées du texte, c’est éviter de la structurer *de trop*, de lui donner ce supplément de structure qui lui viendrait d’une dissertation et le fermerait : c’est étoiler le texte au lieu de le ramasser. (Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. pp 127-128).

choses les plus importantes de la vie. Ce qui revient évidemment à déborder le discours régulier de la recherche. Professeur de lecture à EPHE, Roland Barthes quitte l'imaginaire du savant, recule par soustractions de l'âge adulte de la recherche et avec son roman (re)trouvé, l'espace rectangulaire avec quoi il occupe la scène publique, il est seul en compagnie de ses étudiants, les auditeurs et les amis qui auront participé à son séminaire (étrangeté de la scène publique, collection de solitudes). Lorsqu'il monte sur scène Roland Barthes est seul comme le dernier lecteur du monde, celui qui aura tout essayé, l'université aussi, pour donner un sens à son expérience. Il voit tout le lisible du monde destiné à mourir avec cette lecture de lui, et en guise d'introduction, afin d'incarner cette mort de la littérature, écrit alors très spectaculairement son nom propre sur la couverture du livre qu'il tient entre les mains, le sujet de son séminaire, il sort ostensiblement de l'anonymat, signe le texte d'un autre. C'est-à-dire : il sort dans cet anonymat de la page lue et oublié par lui qui *l'avance avec force dans le monde qui est le sien*, en obtient des blocs de signification pour une *Vita Nova* nourrie pourtant de classiques de la littérature. Barthes raconte ainsi comment le texte qu'il entend publier aura été perdu et ensuite retrouvé par lui, aujourd'hui. Mais que lit-il Roland Barthes ?

La querelle des anciens et des modernes. Que lit-il Roland Barthes ? Lit-il des classiques de la littérature, linéaires, disons, parfaitement *lisibles* et construits selon les canons esthétiques traditionnels de la représentation ? Lit-il plutôt des textes absolument modernes, renversant l'ancien régime littéraire en lui substituant celui d'une parole magnifiquement autonome et plurielle, se livrant sans cesse et en toute assurance à la simulation innocente d'un jeu textuel ? « Quels textes – se demande Barthes – accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une

force dans ce monde qui est le mien ? »²⁴⁶ Lorsqu'il monte sur scène pour présenter son travail, au moment même où il reconnaît la fin des modèles interprétatifs classiques, en faisant presque le bilan d'une crise, Roland Barthes parle de « contribution », de « tentative », et revendique la démarche de la lecture (« Nous laisserons à notre analyse la démarche même de la *lecture* »²⁴⁷), se réclame aussi d'un certain *classicisme*, en ce que : « Nous appelons classique tout texte lisible. »²⁴⁸ C'est le prologue, Roland Barthes met en scène la fiction spectaculaire d'une analyse textuelle. Il est seul sur scène, détaille les moyens qui lui sont propres pour la découverte d'un texte dont il n'aura pas pu se souvenir, raconte l'histoire d'une lecture, fait jouer ses masques et met en scène la querelle toujours d'actualité des classiques et des modernes. Que lit-il Roland Barthes ? D'un côté il semble vouloir proclamer le triomphe du texte pluriel, plaider pour la modernité triomphante : « la norme littéraire congrue à l'époque » selon Claude Bremond et Thomas Pavel dans le livre *De Barthes à Balzac*.²⁴⁹ Que lit-il donc Barthes ? Lit-il, plutôt que des classiques de la littérature, c'est à dire « un objet constituées par l'institution »²⁵⁰, ou des textes modernes, des objet constitué ainsi par cette autre institution de la « Modernité » ? Privilège-t-il, selon son vocabulaire, au lieu d'un texte *de plaisir*, un Texte de jouissance : « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »²⁵¹ ? Que lit-il, enfin, Roland Barthes ? En réalité, lorsqu'il met en scène cette querelle, Barthes semble faire

²⁴⁶ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, pp. 121-122.

²⁴⁷ Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, dans *Œuvres Complètes*, Vol. IV, cit., p. 416.

²⁴⁸ « En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le *lisible*. Nous appelons classique tout texte lisible. » (Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 122).

²⁴⁹ Bremond, Claude, Pavel, Thomas, *De Barthes à Balzac*, Albin Michel, Paris, 1998, p. 54.

²⁵⁰ Barthes, Roland, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 131.

²⁵¹ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 226.

distinction entre « anciens » (le Classique renvoyant pour Barthes à une certaine notion réactionnaire d'Œuvre et de Littérature, d'Auteur) e « modernes » (renvoyant par à la notion de « Texte », de « Pluriel », ou encore à celle de « Scriptible ») sans pourtant vouloir préciser davantage, et sans pourtant en mêler ironiquement les usages, comme souvent il a semblé vouloir faire, vite laissé du contraste, avec les notions qu'il introduit :

Quand nous disons *le Texte*, ce n'est pas pour le diviniser, en faire la déité d'une nouvelle mystique, c'est pour dénoter une masse, un champ, obligeant à une expression partitive, et non numérative : tout ce qu'on peut dire d'une œuvre, c'est qu'il y a en elle *du Texte*.²⁵²

S'il exalte le pluriel et la modernité du texte *scriptible*, ses paroles le trahissent, son discours n'est pas celui d'une clôture mais d'une ouverture, ses mots sont axés sur un futur, au delà des manières collectives de vivre, d'agir, de penser, qui paraissent de bon ton à un moment donné dans une société déterminée. Au cours de la représentation analytique les mots de Roland Barthes restent sur leur faim. De plus, lorsqu'il parle du « texte moderne », il dit également, et paradoxalement, que celui-ci n'aura jamais pris, en aucun cas, l'aspect d'une « chose », d'un objet nouveau réalisé selon une norme littéraire quelconque et congrue à l'époque, celle d'un livre que l'on pourrait acheter en librairie, ou que l'on retrouverait sectionné sur la table opératoire d'un travail scientifique :

Des textes scriptibles il n'y a peut être rien à dire. D'abord où les trouver ? [...] Le texte scriptible n'est pas une chose, on le trouvera mal en librairie. De plus, son

²⁵² Barthes, Roland, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 131 (Voir aussi : Carpentiers, *La lecture selon Barthes*, cit.).

modèle étant productif (et non plus représentatif), il abolit toute critique, qui, produite, se confondrait avec lui : le ré-écrire ne pourrait consister qu'à le disséminer, à le disperser dans le champ de la différence infinie.²⁵³

Ce paradoxe reflète aussi la lecture en vue d'un travail de recherche, sa réussite apportant du « nouveau », du moderne, précisément en lisant un texte *lisible*, classique. Que lit-il Roland Barthes publiquement ? Non pas alors des textes d'avant-garde, ceux qu'une nouvelle institution établirait comme la *norme littéraire de l'époque* :

Bien que certains auteurs nous aient eux-mêmes avertis que nous étions libres de lire leur texte à notre guise et qu'en somme ils se désintéressaient de notre choix (Valéry), nous percevons mal, encore, à quel point la logique de la lecture [...] (ce texte que nous écrivons en nous quand nous lisons) disperse, dissémine ; [...] qu'une certaine contrainte du cheminement (du 'suspense') lutte sans cesse en nous avec la force explosive du texte, son énergie digressive : à la logique de la raison (qui fait que cette histoire est lisible) s'entremêle une logique du symbole. Cette logique-là n'est pas déductive, mais associative : elle associe au texte matériel (à chacune de ses phrases) d'autres idées, d'autres images, d'autres significations. 'Le texte, le texte seul', nous dit-on, mais le texte seul ça n'existe pas : il y a *immédiatement* dans cette nouvelle, ce roman, ce poème que je lis, un supplément de sens, dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte. C'est ce supplément dont j'ai voulu tracer l'espace, en écrivant ma lecture de *Sarrasine* de Balzac.²⁵⁴

²⁵³ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 122.

²⁵⁴ Barthes, Roland, *Écrire la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, vol. III, cit., p. 603.

Tradition ou Modernité ? Barthes écrit son nom propre sur la couverture, déplace la question et toute l'œuvre avec cette question, déplace la question de l'œuvre, son barycentre, du lieu où elle était partie (l'affranchissant de l'autoritarisme idéologique et classique, lié à la personne ou à l'histoire) vers celui où elle est entendue, où elle va pour exister et se disperser (le lecteur)²⁵⁵. Que lit-il, Barthes ? Quel texte tient-il entre les mains ? S'agit-il d'une œuvre classique ou d'un texte d'avant-garde ? Roland Barthes ébranle la fiction du « divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'utilisateur du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur »²⁵⁶, pour mettre en scène un individu pour qui l'expérience, la lecture, vécue entièrement dans le désir « de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture »²⁵⁷, aura été bien plus qu'un *referendum* : « ce lecteur est alors plongé dans une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de sérieux [...] il ne reste plus en partage que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte. »²⁵⁸

Anachronisme d'une lecture, le *scriptible* aura été ce lisible du classique retrouvé au cours d'une recherche – la recherche même – dans la circulation anonyme du langage, dans la dispersion du Texte et au delà de ses frontières toujours à *surdéterminer*. « Tous ces études forment un geste collectif – dit Barthes du travail des jeunes chercheurs – : c'est le territoire même du Texte, qui est peu à peu tracé, colorié. Suivons un instant d'article en article la main commune qui, loin d'écrire la

²⁵⁵ « [...] depuis des siècles nous nous intéressons démesurément à l'auteur et pas du tout au lecteur, la plupart des théories critiques cherchent à expliquer pourquoi l'auteur a écrit son œuvre, selon quelles pulsions, quelles contraintes, quelles limites. Ce privilège exorbitant accordé au lieu d'où est partie l'œuvre (personne ou Histoire), cette censure portée sur le lieu où elle va et se disperse (la lecture) déterminent une économie très particulière (quoique déjà ancienne) : l'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme des simples usufruitiers ; cette économie implique évidemment un thème d'autorité : l'auteur pense-t-on, a des droits sur le lecteur, il le contraint à un certain *sens* de l'œuvre, et ce sens est naturellement le bon, le vrai sens : d'où une morale critique du sens droit (et de sa faute, le 'contre-sens') : on cherche à établir *ce que l'auteur a voulu dire*, et nullement *ce que le lecteur entend*. » (Barthes, Roland, *Écrire la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, vol. III, cit., p. 603).

²⁵⁶ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 122.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Barthes, *S/Z*, dans *œuvres Complètes*, vol. III, cit., p. 122.

définition du Texte (il y en a pas : le Texte n'est pas concept), *décrit* (dé-scrit) la pratique d'écriture »²⁵⁹ :

Qu'est-ce qui se passe dans l'acte totale de la lecture ? où commence la lecture ? Jusqu'où va-t-elle ? Peut-on assigner à cette production une structure, des frontières ? Il ne sera pas trop de plusieurs disciplines pour répondre à ces questions : la lecture est un phénomène *surdéterminé*, impliquant des niveaux de description différents. *La lecture, c'est ce qui ne s'arrête pas.*²⁶⁰

Fiction d'un individu annonce Barthes, comme au début du *Plaisir du texte*, fiction de ce lecteur de texte ignorant à chaque lecture plus avant de ce qu'il ignore déjà de ce texte, ce *contre-héros* étranger, abjection de notre société, qui supporterait, muet, toutes les accusations d'illogisme, d'infidélité, qui resterait impassible devant la terreur légale, supportant la honte et la contradiction : « or, c'est un sujet anachronique, celui qui tient les deux textes dans son champ et dans sa main les rênes du plaisir et de la jouissance, car il participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture (qui entre en lui paisiblement sous le couvert d'un art de vivre dont font partie les livres anciens) et à la destruction de cette culture : il jouit de la consistance de son *moi* (c'est son plaisir) et recherche sa perte (c'est sa jouissance). C'est un sujet deux fois clivé, deux fois pervers. »²⁶¹ *Fiction d'un lecteur* revenant selon son désir à l'intérieur du *lisible*, pour qui cette rencontre devient clivage et perversion *moderne* :

Le texte ne doit pas s'entendre comme d'un objet computable. Il serait vain de chercher à départager matériellement les œuvres des textes. En particulier, il ne

²⁵⁹ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, pp. 130-131.

²⁶⁰ Barthes, Roland, *Pour une théorie de la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., pp. 171-172.

²⁶¹ Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 226.

faut pas se laisser aller à dire : l'œuvre est classique, le texte est d'avant-garde ; il ne s'agit pas d'établir au nom de la modernité un palmarès grossier et de déclarer certaines productions littéraires *in* et d'autres *out* en raison de leur situation chronologique : il peut y avoir « du Texte » dans une œuvre très ancienne, et bien des produits de la littérature contemporaine ne sont en rien des textes. La différence est la suivante : l'œuvre est un fragment de substance, elle occupe une portion de l'espace des livres (par exemple dans une bibliothèque). Le Texte, lui, est un champ méthodologique. L'opposition pourrait rappeler (mais nullement reproduire terme à terme) la distinction proposée par Lacan : la « réalité » se montre, le « réel » se démontre, se parle selon certaines règles (ou contre certaines règles) ; l'œuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage : il n'existe que pris dans un discours (ou plutôt il est Texte par cela même qu'il le sait) le Texte n'est pas la décomposition de l'œuvre, c'est l'œuvre qui est la queue imaginaire du Texte. Ou encore : *le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production. Il s'ensuit que le Texte ne peut s'arrêter (par exemple, à un rayon de bibliothèque) ; son mouvement constitutif est la traversée (il peut notamment traverser l'œuvre, plusieurs œuvres).*²⁶²

Que lit-il Roland Barthes ? « J'ai copié un texte ancien – déclare enfin Barthes – ancien, très ancien, un texte antérieur, puisqu'il a été écrit avant notre modernité. »²⁶³ C'est indiscutablement un classique de la littérature qu'il tient dans la main, en apposant sa signature il dit comment ce classique – tout le *lisible* du monde (ceci incluant aussi, bien évidemment, ces livres qui auront été construits selon les canons esthétiques de la « Modernité », un « classique » à leur tour) – aura été oublié et perdu pour toujours, et dit également comment il aura été trouvé, malgré tout, retrouvé sans doute seulement un peu, comme si c'était trop peu

²⁶² Barthes, Roland, *De l'œuvre au texte*, dans *Œuvres Complètes*, vol. III, cit., pp. 909-910.

²⁶³ Barthes, *S/Z*, cit. quatrième de couverture.

(« ‘L’interprétation’ [...] le scriptible, c’est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l’essai sans la dissertation, l’écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure. »²⁶⁴). L’opposition binaire, la querelle, ne serait alors que illusoire, la littérature étant réduite à son expérience (bien plus qu’une forme d’échange ou un rapport de constante inversion entre un sujet et un Autre) en effet les notions de « classique » et de « moderne », reprises sur le mode mineur, ne serviraient plus qu’à fournir les termes indépassables de cette même expérience littéraire, où le lisible s’éprouve en tant que scriptible, travail, production dont la modernité aura été, par conséquent, déjà un classique. *L’œuvre se tient dans la main*, dit-Barthes, *elle est Texte par cela même qu’elle le sait*, elle est « *texte-lecture* » et ne peut plus s’arrêter : épreuve *douloureuse* d’une déchirure et d’un désordre phénoménal (scriptible) de la pensée et du sentiment devant des pages intactes – sans oser toucher –, et régulièrement pleines d’une petite écriture extraordinairement régulière et calme, lisible, classique. « J’ai commenté – dit Barthes – non pas pour rendre intelligible, mais pour savoir ce qu’est l’intelligible. »²⁶⁵ C’est la bibliothèque qui revient, le « lisible » de *la masse énorme de notre littérature*, (et non un « mode » de lecture congrue à l’époque, un art de vie) que ce retour retourne (coupe, ingère, déforme, traverse, renverse) dans le présent perpétuel d’une lecture aujourd’hui, *avec force dans le monde qui est le sien*, image du quotidien à la fois exclusif et *romanesque*, questionnant les mots et les noms, tirant les fils, marquant des départs sur les avenues du sens :

Il peut y avoir du Texte dans des œuvres anciennes ; et c’est précisément la présence de ce germe inquantifiable qui oblige à troubler, à dépasser les anciennes divisions de l’Histoire littéraire ; l’une des taches immédiates, évidentes, de la

²⁶⁴ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 122.

²⁶⁵ *S/Z* cit. quatrième de couverture.

jeune recherche est de procéder à ces relevés d'écriture, à repérer ce qu'il peut y avoir de Texte dans Diderot, dans Chateaubriand, dans Flaubert, dans Gide

C'est le débout d'une lecture publique de Roland Barthes. Roland Barthes qui lit des « classiques » de la littérature, s'interrogeant sur les moyens qui son propres à l'évaluation actuelle d'une culture passé. Cette lecture devient un vrai travail, selon les lois de la transformation et de la production, et en ceci aussi que ce travail porte au niveau d'une tache critique : « Tout d'abord ceci [...] montrer le caractère *illimité* d'une œuvre, c'est en faire un texte. »²⁶⁶ Ce qui se reflète évidemment, dit Barthes, dans la manière de lire en vue d'un travail académique. Ainsi, dans le compte rendu d'enseignement de la suite, en 1968-1969, de son séminaire consacré à l'analyse de *Sarrasine* de Balzac, Barthes aura pu dire à ses étudiants par exemple que « la recherche qui s'est menée pendant près de deux ans dans ce séminaire doit être comprise à la fois comme une contribution à l'analyse structurale du Récit (science qui se développe au gré de recherches voisines), comme une approche du texte classique, destiné à en manifester la nature polysémique, et comme une tentative de critique pluraliste. »²⁶⁷ Ou encore, au jeunes chercheurs :

Ces études sont des recherches en ceci qu'elles veulent renouveler la lecture (des textes anciens). [...] On ne peut mieux définir ce qui, dans l'œuvre ancienne, est Littérature, et ce qui est le Texte. Autrement dit : comment cette œuvre passée peut-elle encore être lue ? On créditera ces jeunes chercheurs de porter leur travail au niveau d'une tache critique : l'évaluation actuelle d'une culture

²⁶⁶ Barthes, *Jeunes lecteurs*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 131. A propos du dépassement des anciennes divisions culturelles Barthes ajoute ceci notamment : « même si la réflexion sur le Texte commence à la littérature (c'est à dire à un objet constitué par l'institution), le Texte ne s'y arrête pas forcément ; partout où une activité de signifiante est mise en scène selon des règles de combinaison, de transformation et de déplacement, il y a du Texte : dans les productions écrites, bien sûr, mais aussi dans les jeux d'images, de signes, d'objets : dans les films, dans les bandes dessinées, dans les objets rituels. » (*Ibid.*).

²⁶⁷ Barthes, Roland, *Analyse structurale d'un texte narratif : 'Sarrasine' de Balzac (suite)*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 111.

passée.²⁶⁸

Barthes monte sur la scène classique à l'École pratique des hautes études, c'est avec une improvisation analytique, la mise en scène de sa propre lecture, qu'il se livre à ses interlocuteurs. Il détermine la valeur de son évaluation, raconte l'histoire de sa genèse, et cette histoire empruntant par exemple la forme « légale » d'un compte rendu d'enseignement, sa lecture aura bien contribué à l'institution académique, au « développement de la recherche et la formation par la pratique de la recherche »²⁶⁹, selon l'Article 3 des Dispositions Générales relatives à l'EPHE. Sur scène son évaluation devient performative : « L'évaluation – annonce-t-il – ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est l'écriture. »²⁷⁰ C'est le début de la lecture publique de Roland Barthes, l'un de ses séminaires, « le texte scriptible – dit-il – c'est nous *en train d'écrire*. »²⁷¹ Que lit-il Roland Barthes ? Au cours de la représentation Barthes aura lu publiquement des classiques de la littérature, du lisible par ingestion, un texte qu'il aura avancé avec force, par soustraction, ignorant toujours plus avant de ce qu'il ignore déjà de ce monde ressortant comme du discontinu, dit Barthes, en blocs de signification. Des « lexies », dans le vocabulaire de cette mise en scène pour la découverte d'un livre, en tant que sujet d'étude, sur les avenues du sens. C'est le début du spectacle, Stephen Heath l'appelle « représentation analytique »²⁷² : une expérience esthétique unique dans

²⁶⁸ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., pp. 129, 130.

²⁶⁹ Cft. : Décret n°2005-1444 du 24 novembre 2005 relatif à l'École pratique des hautes études.

²⁷⁰ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 121.

²⁷¹ « Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible, c'est nous *en train d'écrire*. » Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 122.

²⁷² « *S/Z* est l'un des livres les plus originaux de ces derniers années ('original' ici ne renvoie pas à une source de création spontanée mais, très précisément, à un travail cde déplacement). Il a changé la lecture, c'est à dire l'idée que nous pouvons avoir de notre rapport au langage [...] en somme il a *chargé* la lecture du poids – léger, flottant, déconcertant (qui déränge l'accord) – du signifiant. Livre multifilaire, il se prête lui-même à diverses reprises de lecture : à la fois analyse d'un texte (il fournit une représentation analytique d'une nouvelle de Balzac en en dénombrant les codes et les termes) et théorie du texte classique (par la réflexion qu'amène cette représentation), il est aussi critique de l'analyse structurale, théorie du texte moderne (par l'imagination du *contre-texte* qu'il suppose, le partage qu'il fait entre le texte lisible et le texte scriptible) et *texte*, plaisir de dissémination, d'écriture. [...] Disons alors, pour aller vite,

son genre, exclusive et inégalable, suivant les lois et les codes d'une improvisation théorique prise elle-même au piège de l'arsenal conceptuel qu'elle met en place.

Avenues du sens. « En matière de 'lettres' – dit Barthes aux *jeunes chercheurs* – la réflexion sur la recherche conduit au Texte (ou, du moins, admettons aujourd'hui qu'elle a la liberté d'y conduire). » Et ensuite : « Ces études sont des recherches en ceci qu'elles veulent renouveler la lecture (des textes anciens). »²⁷³ :

Renouveler la lecture : il ne s'agit pas de substituer de nouvelles règles scientifiques aux anciennes contraintes de l'interprétation, mais plutôt d'imaginer qu'une lecture libre devient enfin la norme des 'études littéraires'. La liberté dont il s'agit n'est évidemment pas n'importe quelle liberté (la liberté est contradictoire avec n'importe quoi) : [...] la liberté qui est mise en scène dans ce numéro est la liberté du signifiant : retour des mots, des jeux de mots, des noms propres, des citations, des étymologies, des réflexivités du discours, des mises en pages, des blancs, des combinatoires, des refus de langages. Cette liberté doit être une virtuosité : celle qui permet de lire enfin dans le texte tuteur, si ancien soit-il, la devise de toute écriture : *ça circule*.

Renouveler la lecture des textes anciens, ceci revient à retrouver ces livres dans la circulation anonyme du langage, il faut que *ça circule* « librement », dit Barthes, que ceci marque des départ sur les voies tracées aussi par les anciennes contraintes de l'interprétation : « Le discours de la science n'est pas forcément la science : en

que l'on a affaire avant tout à une [...] expérience – la pratique – de la lecture. [...] Il s'agit de montrer (au sens théâtral) la forme de la lecture [...] prenant certes [le texte] dans sa clôture éventuelle (sa 'lisibilité' dont Barthes propose une compréhension théorique), mais le reprenant aussi dans ce qu'il peut avoir de 'force explosive', d' 'énergie digressive', de pluriel, le dispersant. Voilà donc *S/Z* : écriture-lecture, compte rendu du texte de la lecture. » (Heath, Stephen, *Vertige du déplacement*, Fayard, Paris, 1974, pp. 92-145).

²⁷³ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., pp. 130.

contestant le discours du savant, l'écriture ne dispense en rien des règles du travail scientifique »²⁷⁴ :

L'important c'est qu'à un niveau ou à un autre de son travail (savoir, méthode, énonciation) le chercheur décide de ne pas s'en laisser accroire par la Loi du discours scientifique.²⁷⁵

Barthes met en scène la lecture, sa pratique, joue l'adaptation d'un récit interprétatif, se réclame même d'une certaine théorie (« Une théorie sera donc bientôt nécessaire »²⁷⁶) parcourant « des unités de sens égrenées séparément. »²⁷⁷, les ruines d'une Institution et d'une culture passée, assujettie à des stéréotypes se retournant sans cesse et en toute assurance en « vérité », des mots d'ordre qui en toute innocence attesteraient la connaissance des origines d'une écriture, ce que l'auteur *voulait dire*, et dont le regroupement (la compréhension) était censé être le but de l'exercice de la lecture. C'est le prologue, quand Barthes pose la question de la lecture comme analyse, recherche (« Comment poser la valeur d'un texte ? »²⁷⁸), et donc comme énonciation, écriture, production, « L'évaluation fondatrice de tous les textes ne peut venir ni de la science, car la science n'évalue pas, ni de l'idéologie, car la valeur idéologique d'un texte (morale, esthétique, politique, aléthique) est une valeur de représentation, non de production »²⁷⁹ :

Je voudrais dire d'abord que la théorie ne peut pas être confondue avec l'abstraction ; par conséquent, elle ne s'oppose pas au concret. Je ne pense pas

²⁷⁴ *Ivi*, p. 129.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Barthes, Roland, *Pour une théorie de la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., pp. 171.

²⁷⁷ *Ivi.*, p. 129.

²⁷⁸ Barthes, *S/Z*, dans *œuvres Complètes*, vol. III, cit., p. 121.

²⁷⁹ Barthes, *Pour une théorie de la lecture*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 171.

qu'on puisse prendre le mot dans le sens qu'il avait au 19^{ème} siècle : une sorte de représentation générale de concepts. [...] 'Théorie' ne veut pas dire nécessairement 'dissertation philosophique' ou 'système abstrait'. 'Théorie' veut dire : description, production pluriscientifique, discours responsable, regardant vers le profil infini d'un problème et acceptant de se mettre lui-même en cause comme discours de la scientificité [...] une description scientifique, même plurielle, n'épuisera pas le phénomène de lecture : la lecture, on le sait, est un objet-enjeu ; c'est une proie pour les pouvoirs, les morales. C'est dire qu'une théorie de la lecture devra accepter d'être évaluatrice, de se fonder en valeur.²⁸⁰

C'est la théorie qui sous-tend la lecture et non l'inverse. C'est la fin de la théorie en tant que dissertation philosophique classique, la fin de la Théorie Majuscule, du système abstrait forçant chaque récit du monde à rejoindre inductivement un modèle, une structure qui les désigne, les nomme, les termine, la fin d'une mauvaise fois *normalisant* tout sous un œil indifférent. L'important, au fait, dit Barthes aux *jeunes chercheurs*, c'est qu'à un moment donné, au niveau du savoir, de la méthode, de l'énonciation, cette jeune recherche qui s'énonce à travers ce savoir de notions théoriques, se retourne elle-même en mise en question critique de toute énonciation (autocritique de ce savoir en tant que tel), en évaluation actuelle d'une culture passée revenant désormais sur le mode minuscule, ingérée en tant que *scriptible* dans le registre d'un témoignage critique « responsable » dit Barthes : recherche *engagée* à l'égard d'un savoir des origines qu'elle ignore à chaque lecture plus avant que ce qu'elle ignore déjà en lui survivant, ou en incarnant plutôt cette oubli auquel la Littérature semble être condamnée désormais :

²⁸⁰ Ivi, pp. 171-172.

Les travaux (on devrait pouvoir dire : les témoignages) qui sont ressemblés ici correspondent à ce moment où la théorie doit se fragmenter au gré de recherches particulières. Ce qui est mis en avant ici, c'est le passage de la théorie à la recherche : aucun de ces articles qui ne concerne un texte particulier, contingent, appartenant à la culture historique, mais aucun non plus qui ne soit issu de cette théorie préalable ou des méthodes d'analyse qui l'on préparée.²⁸¹

L'important, dit Barthes, pour cette jeune recherche qui s'énonce, c'est prendre conscience du fait que « la réussite d'une recherche – surtout textuelle – ne tient pas à son 'résultat', notion fallacieuse, mais à la nature *réflexive* de son énonciation ; c'est à tout instant de son parcours qu'une recherche peut retourner le langage sur lui-même et faire ainsi céder la mauvaise foi du savant : en un mot déplacer l'auteur et le lecteur »²⁸² :

[...] c'est qu'au niveau du mode d'exposition, le mot théorie connote communément un discours suivi, disons de modèle philosophique classique, une exposition de type dissertatif avec toutes les implications de contraintes de raisonnement et de vocabulaire que cela suppose. Contre cela, j'imaginerais très bien, et même je souhaiterais que des discours, évidemment nouveaux, assument un certain discontinu, une certaine nature fragmentaire de l'exposition, analogues presque à des énonciations de type aphoristique ou poétique et que ce discours puissent constituer un discours fondamental théorique.²⁸³

Même s'il avait tort, Barthes ne se cache guère, et il avance sur la scène publique en donnant déclarativement à cette analyse l'aspect d'un travail, d'une production, ou reproduction, voire d'une écriture revenant sur des blocs anciens de

²⁸¹ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, cit., pp. 129-130.

²⁸² *Ivi*, p. 128

²⁸³ Barthes, Roland, *Sur la théorie*, dans *Œuvres Complètes*, vol. III, p. 689.

signification, faisant le vide tout autour de ces fragments classiques retrouvés ainsi pour une histoire de sa propre lecture, une improvisation théorique :

Par conséquent, je pourrais très bien imaginer – je l’ai d’ailleurs imaginé et j’ai essayé de l’accomplir – de faire l’analyse d’un texte en donnant à cette analyse une intention déclarativement théorique. Le commentaire du *Sarrasine* de Balzac était à la fois l’analyse d’un texte et pourtant, à mon sens, une théorie du texte, du texte classique, du texte lisible.²⁸⁴

Analyse très attentive, comme au ralenti, d’une nouvelle de Balzac, *S/Z* se présente comme une grille, à travers l’entrelacement de cinq codes, analyse polyphonique pour une expérience de lecture où la réception du texte s’éprouve à la fois dans ses libertés et ses déterminations. Dans le vocabulaire de Barthes, *S/Z* est structurellement (c’est à dire non selon une morale remise au goût du jour imposant au lecteur de repérer passivement du « pluriel » dans l’œuvre, un « être pluriel » du texte) un retour de la différence avec *Sarrasine* de Balzac. *Différence* : non pas « évidemment, quelque qualité pleine, irréductible, (selon une vue mythique de la création littéraire), elle n’est pas ce qui désigne l’individualité de chaque texte, ce qui le nomme, le signe, le paraphe, le termine ; elle est au contraire une différence qui ne s’arrête pas et s’articule sur l’infini des textes, des langages, des systèmes. Une différence dont chaque texte est le retour. »²⁸⁵ Barthes présente ainsi sa lecture, dit comment un livre aura été perdu et ensuite trouvé, retrouvé sans doute comme si c’était trop peu, *en tant que discontinu, à la façon d’un menu séisme*. C’est à dire : des unités de lecture, du *scriptible*, l’emplacement du pluriel, une *analyse textuelle*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 121.

se soustrayant à toute autorité, voire une pratique subsumée à la notion de *Texte*²⁸⁶ que « l'on ne peut cantonner au domaine traditionnel de la 'Littérature'. »²⁸⁷ Texte : « espace, procès de signification au travail, en un mot *signifiance* [...] que l'on observe non comme un produit fini, clôturé, mais comme une production en train de se faire, 'branchée' sur d'autres textes, d'autres codes, (c'est l'*intertextuel*), articulée de la sorte sur la société, l'Histoire, non selon des voies déterministes, mais citationnelles. »²⁸⁸. Pendant sa lecture Barthes lève sans cesse la tête, se presse à écrire et comme si c'était trop peu, mal reçu dans ces notes esquissant un commentaire afin de pouvoir repérer et classer « *sans rigueur* non pas tous les sens du texte (ce serait impossible car [...] aucun lecteur, aucun sujet, aucune science ne peut arrêter le texte), mais les formes, les codes, selon lesquels des sens sont possibles. »²⁸⁹ « Nous allons repérer les *avenues* du sens »²⁹⁰ dit Barthes pour cette jeune recherche qui s'énonce, des *avenues du sens* pour pouvoir imaginer, éprouver même, vivre réellement, sur la scène de cette représentation analytique, la possibilité des sens à la fois fondée et refermée comme sur l'anonymat d'une carte géographique. Ce livre pas à pas revenant dans la lecture, finit par rester comme en suspension dans la bibliothèque de Roland Barthes, en équilibre sur ces notes sans texte marquant des départs sur les *avenues* du sens, du « discontinu » à son propre profit ou surface lisse de blocs de signification. Des facettes d'encre, revêtement de chaussées de sens « imperceptiblement soudée par le débit des phrases, le discours coulé de la narration, le grand naturel du langage courant »²⁹¹, permettant de diriger

²⁸⁶ Barthes, *Texte, (théorie du)*, dans : *œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 443. Il s'agit du fameux article que Barthes écrivit pour l'*Encyclopédia Universalis* (tome XV, 1973).

²⁸⁷ « L'interdisciplinaire, dont on parle beaucoup [...] consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne. Le Texte est, je crois, l'un de ces objets. Le travail sémiotique accompli en France depuis une quinzaine d'années a en effet mis au premier plan une notion nouvelle qu'il faut peu à peu substituer à la notion d'œuvre : c'est le Texte – que l'on ne peut cantonner au domaine traditionnel de la 'Littérature' »

²⁸⁸ Barthes, Roland, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 413.

²⁸⁹ Barthes, Roland, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 414.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 129.

les pas de l'analyse vers l'observation d'itinéraires connotatifs et particuliers, pavé de carrelage pour une expérience singulière et exclusive :

L'enveloppement d'un volume sémantique, la ligne de crête du texte pluriel, disposé comme une banquette de sens possibles (mais réglés, attestés par une lecture systématique) sous le flux du discours : la lexie et ses unités formeront ainsi une sorte de cube à facettes, nappé du mot, du groupe de mots, de la phrase ou du paragraphe, autrement dit du langage qui en est l'excipient 'naturel'.²⁹²

Des « lexies » alors, dans le vocabulaire de cette représentation analytique, dont le découpage sera « on ne peut plus arbitraire ; il n'impliquera aucune responsabilité méthodologique [...] ce sera affaire de commodité. »²⁹³ De taille très variable la lexie sera « le meilleur espace possible où l'on puisse observer les sens »²⁹⁴, sa dimension sera déterminée en fonction de la densité des connotations (des « sens structurellement associés »²⁹⁵), notes qui peuvent évidemment se conjuguer sous un même fragment et se répéter le long du texte de la lecture, ouvrant sur les *avenues du sens* par la voie du signifiant : « retour des mots, des jeux de mots, des noms propres, des citations, des étymologies, des réflexivités du discours, des mises en pages, des blancs, des combinatoires, des refus de langages. »²⁹⁶ *L'infini du langage* fonctionnant comme les zones d'une grille, ou d'une carte, produisant la géographie qu'elle découpe :

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Barthes, Roland, *Analyse structurale d'un texte narratif*, dans *Œuvres Complètes*, vol. III, cit., p. 415.

²⁹⁶ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., p. 129. « Une lexie est évidemment un signifiant textuel ; mais comme notre but n'est pas ici d'observer des signifiants (notre travail n'est pas stylistique), mais des sens, le découpage n'a pas à être fondé théoriquement (étant dans le *discours*, et non dans la *langue*, nous ne devons pas nous attendre à ce qu'il y ait une homologie facile à percevoir entre le signifiant et le signifié ; nous ne savons pas comment l'un correspond à l'autre, et par conséquent, nous devons accepter de découper le signifiant sans être guidé par le découpage sous-jacent du signifié) En somme, le morcellement du texte narratif en lexies est purement empirique, dicté par un souci de commodité : la lexie est un produit arbitraire, c'est simplement un segment à l'intérieur duquel on observe la répartition des sens. » (Barthes, Roland, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 415).

L'approche principale et pour ainsi dire massive que l'on peut faire du Texte consiste à en explorer tous les manifestes signifiants : structures proprement dites, telles que la linguistique du discours peut les atteindre, configurations phonétiques (jeux de mots, noms propres), mises en pages et mises en en lignes, polysémies, rejets annonces, associations, blancs, collages, tout ce qui met en cause la matière du livre.²⁹⁷

Empruntant une avenue du sens, Barthes cite le linguiste danois Louis Hjelmslev, l'un des pionniers du structuralisme et fondateur de la glossématique, pour dire que l'autoroute de la parole se constitue plutôt de voies secondaires à double sens, et prend le nom de *connotation* : « instrument modeste – dit-il – [...] sens second, dont le signifiant est lui-même constitué par un signe ou système de signification premier, qui est la dénotation. »²⁹⁸ Éprouver la lecture comme un « texte », la subsumer à un modèle de production déformant le livre à son propre profit, n'est pas, disait Barthes au *Magazine Littéraire*, une bonne attitude philologique, évidemment. C'est pour cela aussi que la connotation (définissant ici l'espace exclusif d'une lecture désaliénée par rapport à une ontologie du texte, recouvrant tous les sens indirects, subjectifs, culturels, implicites et autres qui font que le sens d'un signe se réduit rarement à ce à quoi il fait référence et que l'on peut trouver dans le dictionnaire) n'a pas bonne presse :

Les uns (disons : les philologues), décrétant que tout texte est univoque, détenteur d'un sens vrai, canonique, renvoient les sens simultanés, seconds, au néant des élucubrations critiques. En face, les autres (disons : les sémiologues) contestent la hiérarchie du dénoté et du connoté ; la langue, disent-ils, matière de la dénotation,

²⁹⁷ *Ivi.* p. 31.

²⁹⁸ Barthes, S/Z, dans *œuvres Complètes*, vol. III, cit., p. 124.

avec son dictionnaire et sa syntaxe, est un système comme un autre ; il n'y a aucune raison de privilégier ce système, d'en faire l'espace et la norme d'un sens premier, origine et barème de tous les sens associés ; si nous fondons la dénotation en vérité, en objectivité, en loi, c'est parce que nous sommes encore soumis au prestige de la linguistique, qui, jusqu'à ce jour, a réduit le langage à la phrase et à ses composants lexicaux et syntactiques ; or l'enjeu de cette hiérarchie est sérieux : c'est retourner à la fermeture du discours occidental (scientifique, critique ou philosophique), à son organisation centrée, que de disposer tous les sens d'un texte en cercle autour du foyer de la dénotation (le foyer : entre, gardien, refuge, lumière de la vérité).²⁹⁹

Et pourtant « aucun texte – précise Barthes – n'existe avant d'être classé selon sa valeur »³⁰⁰, autrement dit, étant donné que l'évaluation ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est l'écriture, aucun texte n'existe avant d'être lu et écrit, éprouvé en tant que *lisible* et *scriptible* selon un régime de sens particulier et, par la suite, *discontinu* : « engagés – c'est le mot qu'emploie Barthes – dans le système de clôture de l'Occident, fabriqués selon les fins de ce système, adonnés à la loi du Signifié. »³⁰¹ Suivant des chemins nécessairement singuliers (classiques), c'est ce même régime que, dès qu'elle devient forme, fonde la connotation : voire la *représentation* d'un texte classique. Ainsi, dénier universellement dénotation et connotation, équivaldrait à abolir la lisibilité même des textes, les priver de leur seule possibilité d'exister. Pour préserver cet espace, en conclut Barthes, pour qu'un texte soit lisible et qu'un roman soit enfin encore possible, il faut qu'un sens se retourne et se marque à un moment comme dénotation, selon les besoins d'une

²⁹⁹ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 124.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

certaine *illusion* et *innocence*, ceux du classicisme médian d'une expérience qui veut ses propres mythes à usage personnel :

Structuralement l'existence de deux systèmes réputés différents, la dénotation et la connotation, permet au texte de fonctionner comme jeu, chaque système renvoyant à l'autre selon les besoins d'une certaine *illusion*. [...] Ce jeu assure avantagement au texte classique une certaine *innocence* : des deux systèmes, dénotatif et connotatif, l'un se retourne et se marque : celui de la dénotation ; la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être ; sous cette illusion, elle n'est finalement que la dernière des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature [...]. C'est pourquoi, si nous voulons nous accorder au texte classique, il nous faut garder la dénotation, vieille déité vigilante, rusée, théâtrale, préposée à représenter l'innocence collective du langage.³⁰²

³⁰² *Ivi*, p. 126. Complémentaire à cette nécessité structurale du sens d'opérer et de se singulariser, Barthes nous donne d'autres représentations opératoires de la « connotation », voire des variations sur le plan topique, analytique, topologique, sémiologique, dynamique, historique, et fonctionnelle, du « pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte). Il ne faut restreindre en rien cette relation, qui peut être nommé diversement [...], sauf seulement à ne pas confondre la connotation et l'association d'idées : celle-ci renvoie au système d'un sujet ; celle-là est une corrélation immanente au texte, aux textes ; ou encore, si l'on veut, c'est une association opérée par le texte-sujet à l'intérieur de son propre système. » (Barthes, *S/Z*, dans *œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 125). Ainsi, empruntant les autoroutes du sens, le sujet Barthes s'affranchit topiquement de l'objectivité du dictionnaire et de la grammaire de la langue, (et aussi d'une « morale » du dictionnaire qui peut s'agrandir, et de la grammaire qui peut se modifier), se déterminant connotativement à travers deux espaces analytiques qui ne peuvent néanmoins être séparés : un *espace séquentiel*, où le sens prolifère « par marcotte » le long des phrases, et, soumis à leur successivité, en suivant d'ordre, se cumulant dans un *espace agglomératif* extérieur au texte matériel, des notes corrélant sur les marges, ou en bas de la page, d'autres sens et formant avec eux « des sortes de nébuleuses de signifiés » ; en étant, de cette manière, et selon une interprétation (connotation) sémiologique, « le départ d'un code » qui ne sera jamais entièrement assimilable ni à la subjectivité de Barthes ni à l'objectivité, la connotation assure une dissémination relative (relative au sujet Barthes) des sens, « répandue comme une poussière d'or sur la surface apparente du texte » (*le sens est d'or !*) : la surface apparente du texte étant apparente parce que topologiquement extérieure à elle-même telle qu'elle était, allée au delà et marquée connotativement au profit du sujet Barthes : articulation de la voix de Roland Barthes lorsqu'elle se tisse dans le texte. Dynamiquement, c'est d'une *subjugation* dont il s'agit, le sens est une force à laquelle le texte peut être soumis, et en induisant des sens apparemment (historiquement) repérables la connotation fonde une « Littérature (datée) du Signifiée. » Selon une interprétation fonctionnelle, lors, par exemple, d'un séminaire universitaire, un texte qui commence et finit connotativement au profit d'une voix engendrant par principe le double sens, altère la pureté de la communication : « c'est un « bruit », volontaire, soigneusement élaboré, introduit dans le dialogue fictif de l'auteur et du lecteur, bref, une contre-communication (la Littérature est une cacographie intentionnelle) » : « Topiquement, les connotations sont des sens qui ne sont ni dans le dictionnaire, ni dans la grammaire de la langue dont est écrit un texte (c'est là, bien entendu, une définition précaire : le dictionnaire peut s'agrandir, la grammaire peut se modifier). Analytiquement, la connotation se détermine à travers deux espaces : un espace séquentiel, suite d'ordre, espace soumis à la successivité

Il faut donc que *ça circule*, sur scène cette évaluation rigoureusement improvisée (rigoureusement selon les codes que cette improvisation met en place) devient le drame d'une écriture se débattant avec la fixité d'un discours qui prendrait certains termes pour monnaie courante, le discours idéologique et consistant, solidifié, de la *doxa*, le discours dissertatif qu'il défait et disperse, le retour autoritaire et dogmatique du signifié se décrétant « Vérité », méconnaissance du sujet par lui-même et du *Jeu* assujetti aux stéréotypes, aux répétitions mentales, aux mots d'ordres : l'évaluation, insiste Barthes, ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est l'écriture :

Ceci encore : comme déploiement du signifiant, le Texte débat souvent dramatiquement avec le signifié qui tend à faire retour en lui : s'il succombe à ce retour, si le signifié triomphe, le texte cesse d'être Texte, en lui le stéréotype devient 'vérité', au lieu d'être l'objet ludique d'une combinatoire seconde. Il est donc logique que le Texte engage son opérateur dans ce que l'on peut appeler un drame d'écriture.

Dans *S/Z*, Barthes dénombre alors cinq « codes »³⁰³ pour cette improvisation analytique, des départ sur les *avenues du sens* dont il note minutieusement les

des phrases, le long des quelles le sens prolifère pas marcotte, et un espace agglomératif, certains lieux du texte corrélant d'autres sens extérieurs au texte matériel et formant avec eux des sortes de nébuleuses de signifiés. Topologiquement, la connotation assure une dissémination (limitée) des sens, répandue comme une poussière d'or sur la surface apparente du texte (le sens est d'or). Sémiologiquement, toute connotation est le départ d'un code (qui ne sera jamais reconstitué), l'articulation d'une voix qui est tissé dans le texte. Dynamiquement, c'est une subjugation à laquelle le texte est soumis, c'est la possibilité de cette subjugation (le sens est une force). Historiquement, en induisant des sens apparemment repérables (même s'ils ne sont pas lexicaux), la connotation fonde une Littérature (datée) du Signifiée. Fonctionnellement, la connotation, engendrant par principe le double sens, altère la pureté de la communication : c'est un « bruit », volontaire, soigneusement élaboré, introduit dans le dialogue fictif de l'auteur et du lecteur, bref, une contre-communication (la Littérature est une cacographie intentionnelle). » (*Ibid.*).

³⁰³ Code « herméneutique », organisant le récit par énigmes et dévoilements ; code « sémique », commandant les caractères attribués aux personnages ; code « symbolique », le plus flou, comprenant le langage, les échanges économiques, le corps, le désir ; code « proaïrétique » dépliant les séquences d'action ; code « culturel », rassemblant les stéréotypes d'époque en une sorte d'encyclopédie romanesque. (Cft. Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III).

apparitions. Il paraphrase brièvement à chaque fois le contenu des « lexies », et de longues digressions viennent interrompre le pas à pas, en inscrivant *Sarrasine* dans un tissu de références linguistiques, psychanalytiques, philosophiques, sociologiques, etc.. Passé au tamis des cinq « codes », le texte de Balzac revient comme suspendu à la bibliothèque de Roland Barthes : sous la dénomination de « code culturel » réapparaît la critique idéologique chère à l'auteur des *Mythologies* ; les séquences d'action répondent à l'approche structurale et narratologique ; le code « sémique » rappelle une sémiotique de la connotation ; le « symbolique », quant à lui, fait jouer des notions venues de la psychanalyse lacanienne et d'une sociologie vague. Les sciences humaines des années '70 se voient donc conférés les attributs et les prestiges d'un jeu sérieux :

On n'exposera pas la critique d'un texte, ou une critique de ce texte ; on proposera la matière sémantique (divisée mais non distribuée) de plusieurs critiques (psychologique, psychanalytique, thématique, historique, structurale) ; à chaque critique ensuite (si l'envie lui en prenait) de jouer, de faire entendre sa voix, qui est écoute de l'une des voix du texte. Ce qu'on cherche, c'est à esquisser l'espace stéréographique d'une écriture (qui sera ici écriture classique, lisible). Le commentaire, fondé sur l'affirmation du pluriel, ne peut donc travailler dans le 'respect' du texte : le texte tuteur sera sans cesse brisé, interrompu sans aucun égard pour ses divisions naturelles (syntaxiques, rhétoriques, anecdotiques) ; l'inventaire, l'explication et la digression pourront s'installer au cœur du suspense, séparer même le verbe et son complément, le nom et son attribut ; le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole*. Cependant, ce qui est nié, ce n'est pas la *qualité* du texte (ici incomparable), c'est son 'naturel'.³⁰⁴

³⁰⁴ Barthes, Roland, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 130.

Une impression équivoque en fait se fait jour : les cinq « codes » sont censés former un réseau à travers lequel le récit balzacien prend forme, évidence, mais le terme même de « code » est ici à son tour une métaphore et désigne des organisations floues : dans *S/Z* le savoir et l'ambition critique paraissent « joués », c'est à dire, selon cette démarche de soustraction, échoués du rang de « déterminations » (justes) et reprises en tant que « départs de codes », « citations culturelles », avenues de sens :

Je dois ajouter, par franchise, ceci : analysant la signifiante d'un texte, nous nous abstiendrons volontairement de traiter certains problèmes ; on ne parlera pas de l'auteur [...], ni de l'histoire littéraire dont il fait partie [...] : Nous prendrons le texte tel qu'il est, tel que nous le lisons, sans nous occuper de savoir si, dans une Faculté, il appartiendrait aux anglicistes plus qu'aux francisants ou aux philosophes. Cela ne veut pas dire forcément que ces problèmes ne passeront pas dans notre analyse ; au contraire, ils *passeront*, au sens propre du terme : l'analyse est une *traversée* du texte ; ces problèmes peuvent être repérés au titre de *citations culturelles, de départs de code, non de déterminations*.³⁰⁵

Cette manière de faire n'éluide pas pourtant trois des gestes majeurs de la critique: citer, montrer les éléments significatifs, interpréter : c'est bien d'une exigence radicale de précision et de clarté qui naît ce ton libre, rêveur, selon les mots de Barthes dans un article publié dans la revue « Ça » en 1975, à propos d'un livre de Christian Metz, où il ajoute également : « je dirais presque comme drogué (Baudelaire ne faisait-il pas du H la source d'une précision inouïe ?) »³⁰⁶ Reste que à la fin on en apprend peu sur Balzac, un peu plus sur les obsessions de Barthes,

³⁰⁵ Barthes, Roland, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, dans *Œuvres Complètes*, cit. vol IV, p. 417.

³⁰⁶ Barthes, Roland, *Apprendre et enseigner*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 793.

que l'on retrouve comme agencées dans un corset critique. La démarche barthésienne, au delà de ses réussites et de ses échecs montre, à la fois, la nécessité et les dangers de la théorie. Plus important c'est l'effet d'étouffement que produit sur la matière littéraire, le commentaire affichant comme un outillage notionnel qui se retourne contre la nouvelle de Balzac qui, paradoxalement, et c'est sans doute ce qui importe le plus, à travers lui acquiert une intensité et une présence inégalables. Le texte-lecture de Roland Barthes aura bien contribué alors à un certain classicisme de l'œuvre, du moins en ce que celui-ci correspond à sa part de *lisible*, à savoir *scriptible*, lors d'une lecture d'aujourd'hui, inévitablement moderne.

Fin de la lecture publique de Roland Barthes, une représentation analytique, spectacle unique dans son genre, avec son langage et son vocabulaire voués à la dispersion, comme le *cogito* dont parle Annette Lavers, qui n'acquiert de sens que lorsque chacun les prononce pour son propre compte.³⁰⁷ Lorsque tout le monde serait parti, Roland Barthes aura continué sans doute à faire l'expérience d'une étrange et très paradoxale sensation : celle, d'un côté, de ne pas exister, se retrouvant seul dans la salle vide, irrémédiablement séparé de ses auditeurs ; et de l'autre, de sentir qu'il aura tout de même continué à vivre dans leur bibliothèque personnelle, celle d'une recherche qui s'énonce (on devrait pouvoir dire : des témoignages), rangé et bien *lisible* parmi les classiques de la lecture. L'œuvre se tient dans la main, dit Barthes, elle est Texte par cela même qu'elle le sait, elle est texte-lecture et il s'ensuit qu'elle ne peut plus s'arrêter.

³⁰⁷ Pour Annette Lavers, *S/Z* est le *cogito* de Barthes : « *S/Z* is like Descartes's *cogito*. It is in fact Barthes's own *Cogito: I think, therefore I am* acquires a meaning only when each of us pronounces it for himself. Barthes's solution is an answer to a problem which may not be universal; we cannot simply take it on lock, stock and barrel. As a theoretical gesture, it can never be repeated, even by its own author. It is in any case imperative not to threat *S/Z*'s mode of analysis as an unchangeable form. » (Lavers, Annette, *Roland Barthes. Structuralism and After*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1982, p. 197).

Classicisme de Roland Barthes. Barthes introduit l'événement, essaie d'en déterminer la valeur, il raconte l'histoire de sa genèse. Faisant jouer les possibilités propres à une représentation (au sens théâtral) analytique, la lecture de Roland Barthes n'aura pas été seulement une performance, mais plutôt performativité, constituant simultanément l'acte auquel elle se réfère³⁰⁸. Sur scène son évaluation devient drame et désir d'une écriture se débattant par soustractions avec la fixité de

³⁰⁸Le philosophe anglais John Langhshaw Austin, professeur de philosophie morale à Oxford, a montré que les énoncés qui sont en eux-mêmes l'acte qu'ils désignent, les expressions qui modifient le monde (aux sens des grammairiens, il y a traditionnellement, dit Austin : « les questions et les exclamations, [...], des commandements, des souhaits ou des concessions. » Austin, John Langhshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Éditions du Seuil, 1970, p. 37) n'entrent pas dans la catégorie des « affirmations », de ce qu'il appelle des *énoncés constatifs*, dans la mesure où celles-ci seraient censées, au lieu de modifier le monde, de le décrire, décrire un état de choses, impliquant par la suite, non sans un certain dogmatisme, que cet état de choses soit *vérifiable* : « Les philosophes ont longtemps supposé que le rôle d'une 'affirmation' [*statement*] ne pouvait être que de 'décrire' un état de choses, ou d' 'affirmer un fait quelconque', ce qu'elle ne saurait faire sans être vraie ou fausse. » (*Ibid.*). Lors d'une série de conférences à l'université de Harvard en 1955 (publiées en France sous le titre : *Quand dire, c'est faire*, « How to do Things with Words » dans la version originale en anglais, sans doute plus explicite) Austin baptise ce type de phrase du nom de *phrase performative* ou *énonciation performative* : « formuler une énonciation constative (c'est à dire la produire avec une référence historique), c'est émettre une affirmation. Formuler une affirmation performative, c'est, par exemple, faire un pari. [...] Ce nom dérive, bien sûr, du verbe [anglais] *perform*, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif 'action' : il indique que produire l'énonciation est exécuter une action (on ne considère pas, habituellement, cette production-là comme ne faisant que dire quelque chose) ». (*Ivi*, pp. 41-42). Austin, convaincu que la meilleure façon d'aborder le réel est de se laisser guider par le *langage ordinaire*, précieux, dit-il, justement parce-que ordinaire et donc incarnant « toutes les distinctions que les hommes ont jugé bon de faire, au cours des siècles, ainsi que les différents liens qu'ils ont été amenés à établir, par une expérience vécue, de génération en génération » (*Ivi*, p. 13), mentionne d'ailleurs un certain nombre de termes proches à celui-ci : « de nombreux performatifs, par exemple, sont des énonciations *contractuelles* ('je parie') ou *déclaratoires* ('je déclare la guerre'). [...] Parmi les termes techniques, il en a un qui, peut-être, se rapprocherait le plus de ce que nous cherchons. Il s'agit du mot [anglais] *operative*, tel qu'il est employé (au sens strict) par les hommes de loi, lorsqu'ils veulent se référer à la partie (*i.e.* aux clauses) d'un acte juridique qui sert à effectuer la transaction elle-même (: son but principal) – un transfert de biens, ou que sais-je ? – le reste du document ne faisant que 'débité' les circonstances dans lesquelles la transaction devra s'effectuer. » (*Ivi*, p. 42). Austin explore par la suite, et avec beaucoup de soin, toutes les conséquences de cette découverte, et constate l'énonciation n'est performative que si les différents protagonistes respectent certaines conditions de succès. Ensuite il remarque également que les énoncés constatifs sont tout autant sujets aux échecs (complets ou partiels) que les énoncés performatifs, Il décide alors d'étendre la performativité aux énoncés constatifs. La visée principale de *Quand dire, c'est faire* serait alors de remettre en question la notion de *vérité*, selon le philosophe canadien Gilles Lane, traducteur et préfacier de *Quand dire, c'est faire* en fait « bien qu'elles [les énonciations performatives] ne soient pas destinées à être des 'affirmations' vraies ou fausses [ces *énonciations*] peuvent néanmoins faire l'objet de recherches philosophiques, dont les résultats contribueraient sans doute à dissiper certaines difficultés traditionnelles » (*Ivi*, p. 18). La philosophie, écrit Lane dans la préface, a toujours accordé « une situation *privilegiée* » aux énonciations qui, au sens traditionnel de ce terme, seraient vraies ou fausses, ce qui réduit décidément le nombre des affirmations pertinentes : « dès qu'on veut distinguer avec soin les affirmations 'authentiques' (celles qu'on juge vraies ou fausses) de ces autres énonciations qui ne sont pas l'expression d'un non-sens, mais qui 'font' quelque chose sans être vraies ou fausses ('je te promets d'être là demain' par exemple), alors on se heurte à la difficulté de ne pouvoir formuler de critères qui permettent de réduire toutes les énonciations en *deux* classes bien *distinctes*. En d'autres termes, c'est la notion de *vérité* qui est soumise à l'épreuve. [...] Il [Austin] veut en somme 'démystifier' la notion traditionnelle de l'affirmation [*statement*], en faisant ressortir tout ce qu'il y aurait à considérer encore *avant* de parler de sa vérité ou de sa fausseté. Il reconnaît bien une place spéciale à l'affirmation classique, conçue dans toute sa complexité ; mais sans s'arrêter à déterminer très précisément ce qui lui confère cette situation unique : le temps n'est pas encore venu ; il reste encore trop de déchiffrement à faire... » (*Ivi*, pp. 18-19). Judith Butler, philosophe féministe américaine, professeure de rhétorique et de littérature à Berkeley, théorise la performativité du genre à partir du triple héritage de la théorie austinienne des actes de langage, du féminisme français et de la déconstruction de la *French Theory*. Son livre le plus célèbre *Gender Trouble*, paru en 1990, n'aura été traduit en France que très tardivement, en 2004, en raison sans doute paradoxalement de ces références françaises, reprises selon la vulgate d' « une drôle de construction américaine » pour reprendre l'expression de Butler

la *doxa*, contre les dogmes, la méconnaissance et l'aliénation des stéréotypes, des répétitions mentales, les mots d'ordres. L'évaluation – annonce-t-il – ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est l'écriture, cette écriture n'acquérant de sens que lorsque chacun la prononce pour son propre compte.

Roland Barthes sur scène s'adresse aux *jeunes chercheurs*, à cette *jeune recherche* qui s'énonce après la fin d'un âge adulte de la recherche, ou avec leur

dans son introduction de 1999 (Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, La découverte, Paris, 2005, p. 27), ce qui fait de la *French Theory* une courante, tout comme le *French Feminism*, tout à fait étrangère à la tradition de la pensée française, dont le retard dans la réception de *Gender Trouble* ne ferait alors que redoubler le décalage dans la réception américaine de la pensée française. De toute manière, désormais un classique pour les recherches sur le genre, au croisement des études gaies et lesbiennes, et au principe de la théorie et de la politique *queer*, Butler n'essaie nullement de solidifier une communauté d'une contre-culture, mais bouscule l'hétérosexualité obligatoire en la dénaturant. Il ne s'agit pas d'inversion, mais de subversion. Judith Butler localise les failles qui manifestent à la marge le dérèglement plus général de ce régime de pouvoir et en dialogue avec Michel Foucault, Sigmund Freud, Jacques Lacan et Claude Lévi-Strauss, mais aussi avec Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Julia Kristeva et Monique Wittig, la philosophe interroge les injonctions normatives qui constituent les sujets sexuels. Jamais, dit-elle, nous ne parvenons à nous conformer tout à fait aux normes : entre genre et sexualité, il y a toujours du jeu : « In particular, there is the question of interpellations that might be said to 'hail' a subject into being, that is, social performatives, ritualized and sedimented through time, that are central to the very process of subject-formation as well as embodied, participatory *habitus*. To be hailed or dressed by a social interpellation is to be constituted discursively and socially at once. Being called a 'girl' from the inception of existence is a way in which the girl becomes transitively 'girded' over time. This interpellation need not take on an explicit or official form in order to be socially efficacious and formative in the gendering of the subject. Considered in this way, the interpellation as performative establishes the discursive constitution of the subject as inextricable from the social constitution of the subject. » (Butler, Judith, *Performativity's Social Magic*, dans : A.A. V.V., *Bordiaux, A Critical Reader*, edited by Richard Shusterman, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1999, pp. 120-). Judith Butler introduit le trouble dans l'identité, comme par effet d'une contamination : « Indeed I would argue that it is precisely the *expropriability* of the dominant, 'authorized' discourse that constitutes one potential site of its subversive resignification. For what happens when those who have been denied the social power to claim 'freedom' or 'democracy' appropriate those terms from the dominant discourse and rework or resignify those highly cathected terms to rally a political movement? If the performative must compel collective recognition in order to work, must it compel only those kinds of recognition that are already institutionalized, or can it also compel a critical perspective on existing institutions? What is the performative power of claiming an entitlement to those terms – 'justice', 'democracy' – that have been articulated to exclude the ones who now claim that entitlement? What is the performative power of calling for freedom or the end to racism precisely when the one or the 'we' who calls has been radically *disenfranchised* from making such a call, when the 'we' who makes the call reterritorializes the term from its operation within dominant discourse precisely in order to counter the workings of dominant discourse? » (Ivi, p. 123). Le pouvoir n'est pas seulement domination, mais aussi détermination ; il ouvre en retour, dans ce jeu performatif, la possibilité d'inventer de nouvelles formations du sujet : « If a 'social position' is produced in part through a repeated process of interpellations do not take place exclusively through 'official' means, could this reiterated 'being hailed into social existence' not become the very occasion for a reappropriation of discursive power, a further articulation of the *habitus*, a 'regulated improvisation' [...]. Further, if this 'unofficial' operation of the social performative does become repeated and ritualized as a *habitus*, how would such a notion of performativity recast [...] the embodied history of *having been called a name*. [...] It is in this sense that the performative calls to be rethought not only as an act that an official language-user wields in order to implement already authorized effects, but precisely as social ritual, [...] one of the powerful and insidious ways in which subjects are called into social being, inaugurated into sociality by a variety of diffuse and powerful interpellations. In this sense the social performative is a crucial part not only of subject *formation*, but of the ongoing political contestation and reformulation of the subject as well. In this sense, the performative is not only a ritual practice: it is one of the influential rituals by which subjects are formed and reformulated. » (Ivi, p. 125). Voilà ce qui, à en croire Fassin et le philosophe Michel Feher sur « Têtu », pourrait constituer *aujourd'hui*, selon cette reprise en mode mineur pour une histoire de *La douleur* de Marguerite Duras, l'hétérosexualité en *douloureux* problème : « Le trouble que suscite le travesti ne renvoie pas au caractère simultanément héroïque et pathétique d'une imitation contre nature, mais au contraire, à la révélation de l'artificialité et de la vanité qui caractérisent toutes les tentatives destinées à manifester un genre. Le travestissement révélerait donc que les gens normaux sont des travestis qui s'ignorent, non pas au sens où ils refouleraient le désir de

écoute, tout simplement, la lecture. Il parle même des enfants, à un moment donné c'est à eux qu'il adresse sa pensée.³⁰⁹ En effet la dimension pédagogique de l'écriture apparaît très tôt dans l'œuvre de Barthes. Ce qui est nouveau dans cette rhétorique très soucieuse de son lecteur, c'est la place de plus en plus grande que prend le désir dans l'interlocution écrite, où cette volonté d'instruction se lie non seulement à une pédagogie, mais aussi à une érotique assimilant l'interlocuteur à un

changer de genre, mais parce qu'à leur insu, ils se travestissent chaque matin. Livre politique autant que théorique, *Gender Trouble* est également un ouvrage aussi comique que sérieux, qui montre qu'au sein d'une société homophobe l'hétérosexualité est destinée à demeurer un problème douloureux. » (Feher, Michel, avec Fassin, Eric, *L'hétérosexualité, ce douloureux problème*, dans « Têtu », n. 85, janvier 2004, p. 68).

³⁰⁹ A propos de la littérature comme sujet d'enseignement, à entendre comme science du *déplacement*, au sens freudien du terme, Barthes parle du plaisir du texte et de la relation enseignante en s'interrogeant sur le problème de « faire du lecteur un écrivain », l'inscrivant par la suite sur le registre du *performatif*, c'est à dire d'un énoncé qui constitue simultanément l'acte auquel il se réfère : « Peut-on faire d'un travail un plaisir ? [...] *A priori*, il faudrait donner aux enfants la possibilité de créer des objets complets (ce que le devoir ne peut être), dans une temporalité longue. Il faudrait presque imaginer que chaque élève va faire un livre et qu'il se pose toutes les tâches nécessaires à sa réalisation. Il serait bon de s'attarder à l'idée d'objet maquette, ou de production dans un temps où le produit n'est pas encore réifié. En tous les cas, il s'agit de contourner le *donné* de l'exercice (devoir-rédaction) et de proposer à l'élève une possibilité réelle d'agencement des parties de l'objet à créer. L'élève doit redevenir, je ne dis pas un individu, mais un sujet qui gère son désir, sa production, sa création. Sur le plan institutionnel, cela supposerait bien sûr qu'il n'y ait pas de savoir national (un programme). Par exemple, en 1972/1973 les participants au séminaire à l'École Pratique des Hautes Études sont répartis en trois groupes distincts d'une quinzaine de personnes chacun. Dans l'« exposé de recherches et travaux divers présentés par les étudiants et le directeur d'études » Barthes présente l'activité scientifique du séminaire et parle notamment d'une tentative d'« inventer de nouvelles formes de travail » dont la seule tâche de départ était « d'examiner, d'analyser et au besoin de critiquer les conditions de préparation et de fabrication du travail écrit intitulé 'thèse'. » Ensuite, pour le second semestre, chaque groupe, s'est choisi une tâche collective. « *Le Groupe II* – explique Barthes – a choisi un texte de Freud, analysé *du point de vue du discours* ('Rapport sur un cas de *paranoïa* allant à l'encontre de la théorie psychanalytique', 1915). Ce texte n'a pas donné lieu à une analyse concertée et méthodique, mais volontairement à des interventions libres, à des 'flashes' de sens (conformément à la formule nietzschéenne du 'sens pour moi') ; les étudiants ont ensuite spontanément réuni ces interventions, calculées selon le modèle d'une 'écriture parlée', dans un cahier qu'ils ont intitulé *Le Furet*, puisque le sens a couru, si l'on peut dire, de main en main, à la façon de la bague dans le jeu du même nom : préfiguration de ce que pourrait produire un séminaire – ou un 'atelier' d'écriture.[...] Il s'agissait, cette année, d'un séminaire de mutation ; le but déclaré – et unanime – n'était pas directement d'ordre méthodologique ou même intellectuel, mais plutôt 'transférentiel' : il fallait essayer de créer un espace de parole nouveau : espace heureux, phalanstère de travail, où se sont débattus, d'une façon indirecte mais cependant aussi clairvoyante que possible, les rapports du savoir, de l'institution et de l'écriture. » (Barthes, Roland, *Les problèmes de la thèse et de la recherche – La notion de modernité – Analyse de « Rapport sur un cas de paranoïa allant à l'encontre de la théorie psychanalytique »*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., pp. 463-464). D'ailleurs l'introduction de mots et de concepts nouveaux (bien que leur contenu affecte des concepts bien anciens, comme celui de « compréhension » ou d'« interprétation », et non sans éviter le confusion – ou le recouvrement) dans le champ de réflexion sur la lecture jusqu'alors colonisé par les psychologues, ont conduit à repenser l'approche des textes littéraires aussi dans le système scolaire. Dans certains cas, la question s'est posée notamment de savoir ce que l'on en faisait avec les enfants. Les pistes proposées montrent qu'il ne s'agit en aucun cas de séparer, voire d'opposer, deux lectures, une dans la cour des grands pendant que l'autre se déroulerait dans la cour des petits, mais de faire en sorte qu'enfants et adultes partagent le même territoire et l'enrichissent de strates successives. Loin d'une approche herméneutique de l'œuvre – la démarche n'aurait plus de sens s'il s'agissait d'apporter des réponses portant sur « l'explication du texte », et *révélant* ce que cela veut dire etc. – ces nouvelles approches proposant une « lecture littéraire », visent plutôt, à travers une démarche expérimentale, une initiation à la lecture ouverte de l'œuvre (à une lecture comme *jeu* : le jeu des images qui viennent en lisant, faire découvrir à l'enfant qu'une histoire peut toujours en cacher une autre, adaptation théâtrale, jouer au jeu du *Qui serais-je ?* etc..) à éveiller le lecteur dans un débat entre pairs, l'aider à la prise de conscience que tout n'est pas donné à priori et que l'œuvre est à explorer, qu'elle se réalise et s'actualise dans la lecture qu'en fait chaque lecteur, lequel en devient le co-énonciateur qui construit du sens dans une relation dialogique. (Cft. A.A. V.V., *Actes du Colloque Littérature Jeunesse*, site web de l'Université du Maine, 2002).

partenaire amoureux. Barthes considère en fait le rapport entre auteur et lecteur comme la métaphore et le champ d'expérimentation de toutes les relations humaines possibles, allant jusqu'à la « drague », un mot-clé pour Barthes :

[L'entretien]. Le langage est une peau. Je frotte mon langage contre l'autre. c'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. [...] toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; [...] j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage. Je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation. (Parler amoureux, c'est dépenser sans terme, sans crise ; c'est pratiquer un rapport sans orgasme. [...] La pulsion de commentaire se déplace, suit la voie des substitutions. C'est, au départ, pour l'autre que je discours sur la relation ; mais ce peut-être aussi devant le confident : de *tu* je passe à *il*. Et puis, de *il* je passe à *on* : j'élabore un discours abstrait sur l'amour, une philosophie de la chose, qui ne serait donc, en somme, qu'un baratin généralisé. Refaisant de là chemin inverse, on pourra dire que tout propos qui a pour objet l'amour (quelle qu'en soit l'allure détachée) comporte fatalement une allocution secrète (je m'adresse à quelqu'un , que vous ne savez pas, mais qui est là, au bout de mes maximes).³¹⁰

On se préoccupe le plus souvent des contenus dans l'enseignement de la langue et de la littérature, et pourtant, le langage n'étant pas communication *droite*, la tâche ne porte pas seulement sur le contenu, elle porte, dit Barthes s'adressant aux professeurs du secondaire, « aussi sur la relation, sur la cohabitation entre des

³¹⁰ Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, dans *Œuvres Complètes*, vol. V, cit., pp. 103-104. « (L'atopie de l'amour, le propre qui le fait échapper à toutes les dissertations, ce serait qu'en dernière instance il n'est possible d'en parler que selon une stricte détermination allocutoire ; qu'il soit philosophique, gnomique, lyrique ou romanesque, il y a toujours, dans le discours sur l'amour, une personne à qui l'on s'adresse, cette personne passât-elle à l'état de fantôme ou de créature à venir. Personne n'a envie de parler de l'amour, si ce n'est pour quelqu'un.) » (*Ivi*, p. 104).

corps. »³¹¹ Le lecteur se trouvant hors de la portée de l'auteur (et *vice-versa*), la drague « est une notion que je peux – dit-Barthes – très aisément transposer de l'ordre de la quête érotique, où elle prend origine, dans la quête des textes. »³¹² La drague est bien un échec de communication, mais laisse de l'espace pour quelqu'un viendra voir, lire (« ce n'est pas la personne de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace »³¹³). La contestation pure et simple du caractère répressif de l'institution scolaire resterait en effet superficielle : face à une classe, avoue Barthes, « ma grande angoisse serait [...] de poser la question : ' Est-ce qu'il y a du désir ? ' [...] Il s'agit toujours, au fond, d'un désir d'écriture. »³¹⁴. À son séminaire, cette représentation analytique, « les gens viennent en désirant »³¹⁵ dit-il. Avançant par soustraction, le texte-lecture de Roland Barthes, cette improvisation théorique, *drague* dans l'espace d'apparitions et disparitions érotiques³¹⁶. Cette *jeune recherche* dévêtue d'idéologie, dépense pure à l'instar de l'érotisme, n'ayant pas comme but la communication (la reproduction) d'un « résultat » positiviste, mais la nature *réflexive* de son énonciation, devient donc, peine le refoulement, cette *réflexivité* ; à savoir un discours susceptible à la *réflexion*, qui peut réfléchir un *désir d'écriture* : perversion du langage qui se retourne comme un vêtement textuel

³¹¹ Barthes, Roland, *Littérature/enseignement*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol- IV, p. 881. « Le vrai problème est de savoir comment l'on peut mettre dans le contenu, dans la temporalité d'une classe dite de lettres, des valeurs ou des désirs qui ne sont pas prévus par l'institution, quand ils ne sont pas refoulés par elle. En fait, comment mettre de l'*affect* et du *délicat*, au sens où Sade l'entend ? Ceci, aujourd'hui, est laissé au mode d'être du professeur dans sa classe et n'est pas pris en charge par l'institution. » (*Ibid.*).

³¹² Barthes, *Vingt mots-clés pour Roland Barthes*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 862.

³¹³ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol IV, p. 220. *S/Z* a été écrit selon l'écoute des auditeurs, écrit Barthes dans la dédicace : « Je prie les étudiants, les auditeurs, les amis qui ont participé à ce séminaire de bien vouloir accepter la dédicace du texte qui s'est écrit selon leur écoute. » (Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 119).

³¹⁴ Barthes, *Littérature/enseignement*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol- IV, p. 881.

³¹⁵ *Ibid.* « Je conclurai ce second préalable sur l'expérience que j'ai d'un espace totalement anomique, celui de mon séminaire, où les gens viennent en désirant. Les thèses de troisième cycle, pour les neuf dixièmes des étudiants, sont des alibis de fantasmes. Il s'agit toujours, au fond, d'un désir d'écriture. C'est parce que j'ai écrit que les gens viennent. Bien sûr, la motivation sémiologique ou méthodologique n'est pas à négliger, mais elle est surdéterminée. » (*Ibid.*).

³¹⁶ « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de 'zones érogènes' (expression au reste assez casse-pieds) ; c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'un apparition disparition. » (Barthes, *Le plaisir du texte*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV cit., p. 223).

qui baille provoquant le désir, véritable représentation analytique qui s'adresse aux autres, conçue comme spectacle pour l'écoute des autres, pour la publication, c'est sa perversion, de n'acquiescer de sens qu'avec le regard d'autrui. (L'expérience sans doute d'un *tabou* textuel en ce qu'un tabou désigne aussi bien l'interdiction que la chose interdite, sa présence excessive) :

La recherche est faite pour être publiée, mais elle l'est rarement, surtout en ses débuts, qui ne sont pas forcément moins importants que sa fin : la réussite d'une recherche – surtout textuelle – ne tient pas à son 'résultat', notion fallacieuse, mais à la nature *réflexive* de son énonciation ; c'est à tout instant de son parcours qu'une recherche peut retourner le langage sur lui-même et faire ainsi céder la mauvaise foi du savant : en un mot déplacer l'auteur et le lecteur. Cependant, on le sait, les travaux d'étudiants sont peu publiés : la thèse de troisième cycle est en fait un discours refoulé. [...] Il faut donc résister à vouloir organiser, programmer ces études, dont l'écriture reste très diverse. Ce qu'il faudrait, c'est qu'à chaque moment [...] cette jeune recherche qui s'énonce ici, apparaisse à la fois comme la mise au jour de certaines structures d'énonciation (fussent-elles encore analysées dans le simple langage d'un exposé) et la critique même (l'autocritique) de toute énonciation : c'est d'ailleurs au moment où la recherche parvient à lier son objet à son discours et à déroprier notre savoir par la lumière qu'elle porte sur des objets mieux qu'inconnus : inattendus, c'est à ce moment-là qu'elle devient une véritable interlocution, un travail pour les autres, en un mot : une production sociale.³¹⁷

³¹⁷ Barthes, *Jeunes chercheurs*, dans *Œuvres Complètes*, vol. IV, cit., pp. 126-132). Barthes ne se fait pas pourtant trop d'illusions au regard de l'anachronisme de cette jeune recherche qui s'énonce : « Bien entendu, c'est seulement un petit morceau d'utopie qui est figuré dans ce numéro, car on se doute bien que la société n'est pas prête à concéder largement, institutionnellement, à l'étudiant, et singulièrement à l'étudiant 'en lettres', ce bonheur : qu'on ait besoin de lui ; non de sa compétence ou de sa fonction futures, mais de sa passion présente. » (*Ivi*, p. 126).

Ainsi, lorsqu'il présente son livre, Barthes inscrit sa signature en tant que trace d'une « mutilation », à la façon d'un fouet châtieur, « jeté par la main, en écharpe, à travers la blancheur égale de la page »³¹⁸ ; mutilation graphique, phonétique également – *S/Z* –, le *texte-lecture* marque pour Roland Barthes le signe honteux d'une blessure, « comme un tranchant oblique et illégal – dit-il – il coupe, il barre, il zèbre »³¹⁹, cinglant à la façon d'un « insecte érinnyque », qu'il a dû voir et entendre alors un peu comme dans la *dépense* de Marguerite Duras : se débattant à son tour d'une façon terrible et comptabilisée dans un ciel inconnu et de rien, avant que, tombée pour de bon, une fois les pattes décollées du mur, son histoire aura été lue et racontée par d'autres dans la circulation anonyme du langage, il s'ensuit qu'elle ne peut plus s'arrêter. À la fin du spectacle, à la fin de l'histoire de cette lecture quand tout le monde serait parti, ce texte-lecture de Roland Barthes aura fini par trouver sa place dans la bibliothèque personnelle de ses auditeurs et de ses lecteurs, des professionnels de la culture, rangé parmi les classiques de la lecture et dans les mains des jeunes chercheurs, de ces amis (on devrait pouvoir dire : des témoins) :

[...] Il faut que la recherche ne soit plus ce travail parcimonieux qui se joue soit dans la 'conscience' du chercheur (forme douloureuse, autiste, du monologue), soit dans le pauvre va-et-vient qui fait du 'directeur' d'une recherche son seul lecteur. Il faut que la recherche rejoigne la circulation anonyme du langage, la

³¹⁸ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 207.

³¹⁹ « *SarraSine* : conformément aux habitudes de l'onomastique française, on attendrait *SarraZine* : passant au patronyme du sujet, le Z est donc tombé dans quelque trappe. Or Z est la lettre de la mutilation : phonétiquement, Z est cinglant à la façon d'un fouet châtieur, d'un insecte érinnyque ; graphiquement, jeté par la main, en écharpe, à travers la blancheur égale de la page, parmi les rondeurs de l'alphabet, comme un tranchant oblique et illégal, il coupe, il barre, il zèbre ; d'un point de vue balzacien, ce Z (qui est dans le nom de Balzac) est la lettre de la déviance (voir la nouvelle *Z. Marcas*) ; enfin, ici même, Z est la lettre inaugurale de Zambinella, l'initiale de la castration, en sorte que dans cette faute d'orthographe, installée au cœur de son nom, au centre de son corps, Sarrasine reçoit le Z zambinellien selon sa véritable nature, qui est la blessure du manque. de plus, S et Z sont dans un rapport d'inversion graphique : c'est la même lettre, vue de l'autre côté du miroir : Sarrasine contemple en Zambinella sa propre castration. Aussi la barre (/) qui oppose le S de *SarraSine* et le Z de Zambinella a-t-elle une fonction panique : c'est la barre de la censure, la surface spéculaire, le mur de l'hallucination, le tranchant de l'antithèse, l'abstraction de la limite, l'oblicité du signifiant, l'index du paradigme, donc du sens. » (*Ibid.*).

dispersion du Texte.

Fin de l'histoire. Le texte-lecture de Roland Barthes rejoint la dispersion du Texte, une bibliothèque idéale où elle n'acquiert de sens qu'en circulant avec quelqu'un qui l'écrit pour son propre compte. Avec *Écrire*, ça circule, et Barthes aura pensé à une mort banale : « c'est la mort banale, celle de l'unité et du nombre à la fois, la mort planétaire, prolétaire. Celle par les guerres, ces montagnes des guerres de la terre. »³²⁰ Texte-lecture de Roland Barthes : on devrait pouvoir dire un témoignage *critique*, cette bibliothèque qui s'énonce (*bibliographie*) pour une histoire de *La douleur* de Marguerite Duras, (re)venant mieux qu'inconnue, inattendue, faisant le vide près pour un lecteur ou une lectrice qui viendront ensuite, après la fin. « Éviter la maîtrise – dit Barthes, lecteur de Christian Metz – (n'est-ce pas aujourd'hui l'enjeu de tout enseignement, de tout 'rôle' intellectuel ?) »³²¹ :

Christian Metz est un didacticien merveilleux ; lorsqu'on le lit on sait tout, comme si on l'avait appris soi-même. Le secret de cette efficacité n'est pas difficile à trouver : lorsque Metz enseigne un savoir, un classement, une synthèse, lorsqu'il met au point des concepts nouveaux, il manifeste toujours, par la perfection didactique de l'énoncé, qu'il enseigne à lui même ce qu'il est censé communiquer aux autres. Son discours – c'est là son propre, sa vertu idiolectale – parvient à confondre deux temps : celui de l'assimilation et celui de l'exposition.³²²

C'est à ce moment-là que le texte-lecture devient une véritable interlocution, un

³²⁰ Duras, *Écrire*, p. 52.

³²¹ Barthes, *Apprendre et enseigner*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. IV, p. 794.

³²² *Ibid.* A la fin de l'article Barthes ajoute ceci : Par son travail, Metz nous a fait entendre que la sémiologie n'est pas une science comme les autres (ce qui ne lui interdit pas d'être rigoureuse), et qu'elle ne veut nullement se substituer aux grandes *épistèmes* qui sont comme la vérité historique de notre siècle, mais plutôt qu'elle en est la servante : servante vigilante qui, par la représentation des pièges du Signe, les garde de tomber dans ce que ces grands savoirs nouveaux prétendent dénoncer : le dogmatisme, l'arrogance, la théologie, bref, ce monstre : le Dernier Signifié. (*Ivi*, p. 795).

travail pour les autres, en un mot : une production sociale. Texte pour rien, classique abandonné dans la circulation du signifiant, tombé, enfin, se laissant penser par d'autres, retrouvé par exemple avec Samuel Beckett, tombé là des années à croupir, ni vu ni connu, sans personne pour l'entendre, *Sarrasine* aura été cet *ouvrage abandonné*, décapité, une *Tête morte* de Balzac, son corps faisant de son mieux sans lui :

J'espère que personne ne le lira, tomber ni vu ni connu, croupir là des semaines et personne vous entendre, j'ai souvent pensé à ça là-haut dans la montagne, non, ne dis pas de bêtises, simplement allais mon chemin toujours, mon corps faisant de son mieux sans moi. ³²³

Bien entendu, un écrivain doit toujours penser l'histoire littéraire à l'intérieur de laquelle il s'inscrit, marchander avec les stéréotypes qui gouvernent autour de lui le goût social. A une époque où Philippe Lejeune publie le *Pacte autobiographique*, inaugurant l'ère de l'hégémonie du « moi » en littérature, et que de son côté la modernité textuelle envisage l'œuvre à la façon d'un espace autonome par rapport au monde (transformant le soupçon pesant traditionnellement sur l'égotisme littéraire en mise en question éthique), Roland Barthes se présente publiquement avec un livre dont il n'aura été que le dernier auteur : il publie un livre qui est aussi la mise en scène de sa propre lecture, le *lisible* étant visé immédiatement dans l'espace scriptible et romanesque ouvert par cette même lecture (détruisant toute fiction de la bonne ou mauvaise interprétation). Dans l'écriture il ne s'agirait, dit Barthes en réfléchissant les arguments (des thèmes qu'il exécute : qu'il aura interrogés tout en se laissant interpellé par eux) propres (en *théorie*) à l'autorité normative de l'époque en matière littéraire, que de *venir en désirant*, investir un

³²³ Beckett, Samuel, *Tête -Mortes*, Éditions de Minuit, Paris, 1967, 1962, p. 30.

savoir pour se laisser faire dans la dispersion de thèmes biographiques, plutôt que d'y retrouver l'expression juste d'une subjectivité quelconque. Se laisser faire, se laisser parler, et venir, l'oubli sous les pieds, pactisant avec cet oubli, se faire lire aussi, se laisser parler et venir dans la voix d'un lecteur s'éprouvant à son tour sur les *avenues du sens* : des voies questionnant le quotidien à travers les mots et les noms, tirant les fils, marquant des départs comme des notes sans texte³²⁴ ou des variations autour d'un thème biographique, comme le livre de Roger Laporte³²⁵,

³²⁴ « This institutive concept of annotation, this concept that is institutionnal through and through » (Derrida, Jacques, *This is not an oral footnote*, dans : *Annotation and its Texts*, éd. Stephen A. Barney, Oxford University Press, New York, 1991, p. 196). Dans son commentaire à ces lignes de Derrida tirées d'une communication faite en 1988 à Irvine en Californie, Jean-Marc Chatelain souligne le lien très fortement affirmé par Derrida entre le geste ponctuel de l'annotateur et l'ensemble très vaste et beaucoup plus abstrait de la *culture* qui l'excède infiniment, dans lequel il prend sens, et dont il est une manifestation parmi d'autres. « Lien – dit-il – qui n'est pas univoque mais double » : « la culture est autant un effet de l'opération d'annoter que l'annotation est un produit de cette culture. C'est là qu'on peut entendre dans le texte de Jacques Derrida lorsqu'il joue, dans la version anglaise originale, du doublet *institutive / institutional*, ou lorsqu'il caractérise l'idée d'annotation comme concept 'tout entier' ou 'de part en part' (*'through and through'*) institutionnel, par une expression évoquant en elle-même une forme de perméabilité entre l'annotation et la culture qui lui est relative. [...] loin d'être un dispositif neutre, l'annotation ne consigne donc pas seulement un état de choses, elle produit aussi de la valeur. Ce lien de réciprocité entre une pratique de lecture discrète et la totalité de notre expérience interprétative (si nous pouvons ainsi expliciter en peu de mots le terme de 'culture') pourrait être résumé en disant que l'annotation à la fois est *instituée* par une culture et remplit une fonction *constituante* pour cette même culture. » (Chatelain, Jean-Marc, *La note comme fondement de la lecture humaniste*, dans : « littératures classiques », n. 64, 2008, p. 22).

³²⁵ En 1975, dans la *Postface ou un chemin de halage* qu'il écrit pour un recueil d'études précédentes, l'écrivain français Roger Laporte se borne d'abord à poser une question avec Antonin Artaud : « Reconnaître [...] que 'la vraie douleur est de sentir en soi se déplacer sa pensée', ne doit pas conduire à nier un problème qui, à mon avis, est loin d'être résolu, mais qui commence à être posé et pensé tout autrement que par le passé. Qu'il y ait eu dans la vie d'Artaud des épisodes 'délirants', admettons-le, mais il convient aussitôt d'ajouter que les recherches modernes, en particulier, celles de l'anti-psychiatrie, donnent à penser que le délire, loin d'être insensé, aurait la positivité d'un 'voyage'. La face cachée et obscure du psychisme : celle qui n'est pas naturellement tournée vers nous, sera-t-elle contrainte de s'offrir à notre regard, ou bien au contraire demeurera-t-elle toujours nocturne. C'est à dire Autre ? Bornons-nous à poser la question. » (Laporte, Roger, *Quinze variations sur un thème biographique*, Flammarion, Paris, 1975, pp. 233-234). Ensuite Laporte introduit une recherche hypothétique qui s'occuperait notamment des frontières (ou pas) entre œuvre critique et œuvre non critique : « On n'écrit plus ni contes, ni tragédies, et pourtant, jeu subtil de l'ancien et du moderne, il se pourrait que d'une certaine manière on lise contes et tragédies pour la première fois. [...] Une pure lecture, une lecture qui n'appelle pas une autre écriture, est pour moi quelque chose d'incompréhensible et sans doute l'a toujours été. Seules m'intéressent, mais alors violemment, les œuvres qui m'ont donné envie d'écrire, et ici, à citer seulement deux noms majeurs, j'écrirai ceux de Proust et de Blanchot. Encore convient-il d'ajouter aussitôt : la lecture de Proust, de Blanchot, de Kafka, d'Artaud ne m'a pas donné envie d'écrire sur ces auteurs, mais d'*écrire*. [...] Je n'aurais pas été écrivain si je n'avais d'abord été lecteur ; je n'aurais pas été *cet* écrivain si je n'avais pas été *ce* lecteur, si je n'avais lu *d'une certaine manière*, si je n'avais effectué à partir de maintes lectures un travail qu'il reste à déterminer, travail qui de toute nécessité n'a pas été commandé par la seule vénération. [...] Certes, je n'aime ni la malhonnêteté, ni l'ingratitude, mais ces études sont-elles autant de témoignages de respect, d'admiration, de reconnaissance ? Oui, sans doute, et pourtant il me faut le long détour de cette postface pour être capable de commenter ce *Oui*, pour préciser en quel sens ces hommages n'excluent ni l'insoumission, ni l'irrespect, ni l'infidélité, et pourtant constituent un hommage, terme qui lui-même, il est vrai, devra être redéfini. Les articles ici ressemblés, je ne les avais jamais relus depuis que les avais écrits : je me suis décidé à le faire avant de commencer cette postface. Par cette lecture, faite d'une traite, j'ai, à ma propre surprise, suivi, sur un tempo très accéléré, ma propre histoire. J'ai en effet constaté que ces articles constituent autant de marques de ma 'biographie intellectuelle' » (*Ivi.*, pp. 240-241-242). Ensuite Laporte trace une esquisse de cette « biographie » à travers les livres de sa vie, « à l'insu de leurs 'auteurs' » (*Ivi.*, p. 242) : de Kafka à Artaud en passant par Blanchot et Mallarmé : « J'ai donné d'autant plus d'importance au 'Je ne suis rien d'autre que littérature' de Kafka que depuis longtemps la lecture de Blanchot lisant

dans la mesure où la nécessaire première personne passe nécessairement par le semblant d'une écriture à la troisième personne. Avec la publication de sa lecture, ou recherche pour une expression inquiète de ce désir d'écriture, Roland Barthes fait bousculer les assises historiques, culturelles, et psychologiques, ébranle les injonctions normatives constituant à cette époque les sujets littéraires : il interroge et dénature la pratique orthopédique de dressage du « moi » d'un côté, et le pur exercice textuel de l'autre, que selon une histoire littéraire se seront sans doute succédées dans le temps, selon une fiction traçant l'évolution d'une pratique assimilée d'abord aux assises classiques de la représentation et remise ensuite au goût du jour par les avant-gardes historiques³²⁶. Qu'advient-il du sujet littéraire et de

Mallarmé m'avait fait rêver à une 'sorte de biographie intellectuelle'. Pourquoi ne pas faire 'des chemins et des travaux de l'esprit qui tente l'impossible' le sujet même, le seul sujet d'un livre ? Tel est toujours mon projet. Ce projet de vivre-écrire une 'biographie intellectuelle' je l'ai de longue date combiné avec un dessein repris d'Artaud : instaurer une culture qui, à l'opposé de l'art désintéressé, soit 'un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie'. Ce que Artaud attendait du théâtre, je l'attends de l'écriture : en remplaçant donc le verbe voir par le verbe écrire, je dirai avec Artaud : ' Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand (j'écris), c'est là que je me sens exister'. [...] Que la vie ne puisse être séparée de l'écriture, mais en même temps que cette vie soit que cette vie soit risquée : ce paradoxe, nul mieux que Kafka ne l'a affirmé [...]. Se protéger de la folie par le travail même si le travail conduit à la folie : tel fut, on le sait, le drame de Van Gogh, drame qui n'est étranger ni à Hölderlin, ni à Virginia Woolf, mais dont les dimensions restent encore peu explorées. Un nouveau 'point de vue économique' doit être ici élaboré : nous ne désespérons pas de pouvoir dire un jour ce que *à posteriori* nous devons à Bataille, à Nietzsche, à Freud. » (*Ivi*, pp. 243-244). En guise de conclusion de son esquisse (en réalité une ouverture sur tout un paysage littéraire. Un autre, le même) Laporte situe cette « menace liée à l'écriture » (*Ibid.*) aux marges de la littérature « dominante », en concluant encore avec un réponse que, en 1975, il se borne à poser avec Artaud qui ne concevait pas d'œuvre comme détachée de la vie: « Changer le relief du paysage littéraire en faisant porter l'accent sur ce qui alors était à peine marginal ; rendre secondaire, dérisoire, illisible, la littérature jusqu'alors dominante : j'en dois l'idée à Proust et à Artaud [...]. Un livre où il s'agit d'un livre ; une page où coïncide le désir d'écrire et l'écriture du désir ; un texte où il est enfin question d'écrire un texte. [...] 'Là où d'autres proposent des œuvres, je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit' : telle est la première phrase de *L'Ombilic des Limbes* d'Antonin Artaud où, pour la première fois, la 'mécanique pensante' devient le sujet et l'objet du texte, objet en fuite que l'écriture ne cessera de poursuivre en une vaine 'chasse spirituelle' s'il est vrai, comme l'écrivait Artaud à Jacques Rivière, qu'écrire c'est faire l'épreuve 'd'une maladie qui vous enlève la parole, le souvenir, qui vous déracine la pensée'. [...] Cette décision d'Artaud, dont nous ne mesurons pas encore tous les effets, est d'autant plus remarquable que les *Lettres à Jacques Rivière* furent publiées seulement à la place des poèmes que Rivière avait refusés. [...] il aurait été tenté d'écrire d'autres poèmes dignes d'être publiés dans la N.R.F. Il n'en fit rien, et choisit d'écrire *L'Ombilic des Limbes*, *Le pèse-Nerfs*, *L'Art et la mort*, et ainsi, par cette décision qui bouleversait l'ordre traditionnel, ce qui prit la place des poèmes, symbole d'une heureuse plénitude, ce fut 'une sorte de douleur, de nœud posté au point où l'esprit fait appel à lui même'. [...] 'Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend maître de ce qui n'est pas encore et le fait naître' [...]. S'il en est ainsi, ne faut-il pas dire que le 'concept' de *biographie* est réversible, que non seulement écrire est nécessaire à la vie, mais encore que la vie d'homme elle-même ne doit pas être séparée de l'écriture ? » (*Ivi*, pp. 245-246).

³²⁶ Voilà ce qui écrit par exemple Ramsay Raylene à propos de Alain Robbe-Grillet et la « Modernité » : The textual machines at work may be producing complex new configurations rather than traditional « meanings, » but these configurations are not gratuitous and not wholly unmotivated. At times baroque and complex, they may well be, as Robbe-Grillet himself claims, « necessary. » I suggest that these necessary configurations of *modernité* are themselves individuated metaphoric transformations of collective and changing relation between ourselves and the world in the second half of the twentieth century. [...] Despite the perils of the term and the baggage of the humanist tradition it still carries with it, despite the polemical current critical status of the mimetic, it is possible to argue that, in its

la stabilité des catégories de genre (classique ou moderne) lorsque celles-ci se révèlent produites et réifiées par le régime épistémique d'une l'hétéronormativité discriminatoire ? Qu'en reste-t-il lorsque « subjectivité » et « objectivité » sont appelées au sein d'un même geste (qui ne serait pas pourtant leur dépassement historique et synthétique, selon une dialectique ou schéma téléologique postulant le progrès esthétique en histoire de l'art, mais sans doute un geste « par soustraction », perpétré à *posteriori*, à l'ère du *post*, ou de la lecture au sein d'un macrocosme culturel et textuel) incorporant le paradoxe qui consiste à se façonner librement selon un modèle conforme aux valeurs communes, et à accepter ainsi le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, mais dont la rencontre est pourtant toujours synonyme de fraîcheur et de nouveauté, étonnement et parfois même de terreur ou malaise, comme dans le cas de Marguerite Duras lectrice de *La douleur* ? Quel genre de trouble se propagerait-il auprès de ces déterminations normatives désormais appelées à l'épreuve d'un impossible, dirait Philippe Forest (lecteur de Georges Bataille), auquel il tient et qui ouvre en chaque instant la profondeur d'une déchirure par laquelle ce texte-lecture communique avec la radicalité sans merci de l'expérience (littéraire)

Pour moi, le moderne constitue le pli entre ces deux régimes (représentation et simulation) qui ne se succèdent pas historiquement (comme le voudrait l'illusion téléologique de l'idéologie post-moderne) mais qui coexistent comme deux tensions au sein de toute époque et au cœur de chaque œuvre. Le roman moderne s'assume à la fois comme représentation (image aliénée du monde) et comme simulation (image détachée de lui-même) mais il rappelle ces deux figures à l'épreuve d'un

transpositions of configurations of *modernité*, Robbe-Grillet's work is a new textual "realism" – a "realism" of its time, a realism that is no longer single or absolute. Within this new "realism," through games with webs of interrelated characters and narrative points of view, both the text and the "I" reflect self-consciously (metalinguistically) on the processes and conditions of their own existence and their relations with other texts and with the world. (Ramsay, Raylene L., *Robbe-Grillet and Modernity*, University Press of Florida, 1992, p. 51).

impossible auquel il tient et qui ouvre en lui la profondeur d'une déchirure par laquelle il communique avec la radicalité sans merci de l'expérience.³²⁷

Fin du texte-lecture de Roland Barthes, et de toute bonne attitude classique du bon sens droit et Majuscule, de l'Histoire, de la Théorie, et de leur Vérité. Que dit-on après la fin ? Comment parle-t-on à une époque d'innocence perdue ? Que reste-t-il à l'ère de la postérité, celle du *post* (*post-classique* avant que *post-moderne*, l'avant-garde étant historique et désormais un classique à son tour, de toute façon bien *lisible*)³²⁸, à l'ère de la lecture ? Fin du texte-lecture, cette reprise de leitmotivs

³²⁷ *L'expérience nue du réel, entretien avec Philippe Forest* (propos recueillis par Mathieu Larnaudie) dans : AA VV, *Devenirs du roman*, Inculte Naïve, Paris, 2007 p. 183. « Je crois que la confusion critique actuelle tient au refus de penser le présent littéraire. [...] les ouvrages consacrés à la littérature française d'aujourd'hui sont très rares. [...] Lorsqu'ils existent malgré tout, les ouvrages dignes de ce nom proposent en général le même récit en trois temps. Il y aurait eu un premier vingtième siècle (allant disons de Proust et Céline à Sartre et Camus) au cours duquel le roman français aurait assumé sa fonction de réaliste d'exprimer le monde et la condition humaine. Une second vingtième siècle (marqué par l'utopie avant-gardiste : du surréalisme à Tel Quel en passant par le Nouveau Roman) aurait suivi, dans lequel un travail critique de déconstruction se serait trouvé accompli. Nous serions entrés depuis vingt-cinq ans dans un troisième temps (on appelle cela post-modernisme) où, soumis à la contestation théorique et l'ayant intégrée et dépassée, le roman aurait atteint une forme de maturité polyphonique et éclectique qui lui permettrait de réassumer ses fonctions anciennes en toute connaissance de cause. Cette vision est simplificatrice, bien entendu. Mais elle doit l'être [...] pour rendre compte de toute une histoire multiple et contradictoire. Là n'est pas le problème. Et je salue même sa belle clarté pédagogique. Toutefois, je note juste en passant qu'un tel schéma est très évidemment téléologique (pris à l'intérieur d'une croyance dans le progrès esthétique) et même assez banalement dialectique (thèse-antithèse-synthèse) alors même qu'il affirme que c'est en raison de son intenable postulat téléologique (son supposé darwinisme esthétique) que l'avant-gardisme demanderait à être critiqué, liquidé. Je ne dis pas que cette vision soit inexacte. Je pense simplement qu'une telle présentation fausse un peu la perception que nous pouvons avoir du cours qu'à pris la littérature française et de la manière dont nous pouvons penser le présent dans lequel nous vivons. Quelque chose a effectivement eu lieu au début des années 80 du siècle passé et dont on doit noter la coïncidences, historiquement, avec le début d'une période de Restauration politique et de conformisme social. On peut parler de fin des avant-gardes. Je préfère dire que c'est l'idée même de modernité littéraire qui s'est retrouvée forclosée – au sens où la modernité suppose le pari d'une parole inquiète et critique tournée contre la langue et contre elle-même. [...] Dans le champ de l'esthétique nous serions passés du régime de la représentation au régime de la simulation : miroir et image du monde, l'œuvre aurait ainsi assumé son statut de simulacre, extatiquement livrée aux jeux du virtuel. Pour moi, le moderne constitue le pli entre ces deux régimes (représentation et simulation) qui ne se succèdent pas historiquement (comme le voudrait l'illusion téléologique de l'idéologie post-moderne) mais qui coexistent comme deux tensions au sein de toute époque et au cœur de chaque œuvre. Le roman moderne s'assume à la fois comme représentation (image aliénée du monde) et comme simulation (image détachée de lui-même) mais il rappelle ces deux figures à l'épreuve d'un impossible auquel il tient et qui ouvre en lui la profondeur d'une déchirure par laquelle il communique avec la radicalité sans merci de l'expérience. En un mot, le post-modernisme dont nous sommes les contemporains – et c'est en quoi il nous égare – déclare non pertinentes les notions d'expérience et d'impossible. Du coup, il livre le champ de la création à des œuvres qui relèvent exclusivement soit du régime de la représentation (néo-naturalisme) soit du régime de la simulation (néo-formalisme). D'ailleurs, on finit par les confondre tant le second degré et le degré zéro se ressemblent. » (*Ivi*, pp. 181-182-183-184).

³²⁸ L'avant-garde (le moderne) étant historique, la formule 'post-moderne' ne trouve donc sa raison d'être que d'un souci historique de désambiguïsation, la 'modernité' n'étant au fond qu'un nouveau classicisme posant des repères esthétiques qu'elle substitue aux précédents. La réponse du post-moderne au moderne, serait alors proche de celle qu'envisage Umberto Eco en 1983 dans ses « Apostille au *Nom de la rose* » : « Je crois cependant que le post-moderne n'est pas une tendance que l'on peut délimiter chronologiquement, mais une catégorie spirituelle, ou mieux un *Kunstwollen*, une façon d'opérer. On pourrait dire que chaque époque a son post-moderne, tout comme chaque époque aurait son maniérisme (si bien que je me demande si post-moderne n'est pas le nom moderne du maniérisme en tant que

littéraires et minuscules retrouvés dans la circulation anonyme d'une foule textuelle, fiction d'une théorie confiée finalement à l'insomnie idéale d'un lecteur idéal, comme disait Joyce : synthèse impossible entre l'oubli d'un sommeil profond dans les représentations du monde, et la prise de conscience trop aiguë du réveil avec le retour à la fiction de tous les jours³²⁹. Ce corps faisant de son mieux sans lui,

Sarrasine avait été choisi pour de raisons que Barthes convoque par le « *report* »

catégorie méta-historique), Je crois qu'à toute époque on atteint des moments de crise tels que ceux qu'à décrits Nietzsche dans les *Considérations inactuelles*, sur le danger des études historiques. Le passé nous conditionne, nous harcèle, nous rançonne. L'avant-garde historique (mais ici aussi j'entendrais la catégorie d'avant-garde comme catégorie méta-historique) essaie de régler ses comptes avec le passé. 'Abas le clair de lune', mot d'ordre futuriste, est le programme typique de toute avant-garde, il suffit de remplacer clair de lune par quelque chose d'approprié. L'avant-garde détruit le passé, elle le défigure [...]. Mais vient un moment où l'avant-garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle a produit un métalangage qui parle de ses impossibles textes. La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : 'Je t'aime désespérément' parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : 'Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément'. Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie... Mais tous deux auront réussi une fois encore à parler d'amour. » (Eco, Umberto, *Apostilles au Nom de la rose*, Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, dans : Eco, Umberto, *Le nom de la rose*, Grasset, Paris, 1985, pp. 537-538). Eco cite ensuite John Barth, non tant à propos de « bon points [...] établissant qui est post-moderne et qui ne l'est pas encore » (*Ivi*, p. 539), mais pour ce qui concerne le théorème illustré par le romancier américain en 1980 : « Mon écrivain post-moderne idéal n'imite et ne répudie ni ses parents du 20^{ème} ni ses grand-parents du 19^{ème}. Il a digéré le modernisme, mais il ne le porte pas sur ses épaules, comme un poids... [...] Le roman post-moderne idéal devrait dépasser les querelles entre réalisme et irréalisme, formalisme et contenuisme, littérature pure et littérature de l'engagement, narrativité d'élite et narrativité de masse... » (*Ivi*, pp. 539-540).

³²⁹ Dans le chapitre intitulé « Les fictions de la théorie » de son livre : *Le texte à quatre mains. Pour une théorie de la lecture*, l'essayiste italien Federico Bertoni trace aussi un lien entre l'insomnie idéale de Joyce et le sommeil décrit par Georges Perec dans *L'homme qui dort*, pour décrire notamment l'entrée (du rêveur, du lecteur) dans un monde minéralisé et une aventure sans souvenirs (du sommeil, d'une écriture) : « *Un homme qui dort* est la chronique d'un renoncement au monde, d'une attente qui n'attend pas et d'une existence minéralisée. Face au livre et à sa couverture fermée, un homme (le futur lecteur) est en train de gagner l'accès à une vie inerte, sans souvenirs ni espoirs, disposée seulement à durer et à consister dans l'attente de rien. Dès qu'il ouvre les pages, l'aventure du langage commence. Et il lit [...] C'est comme si le *je* responsable du discours, en ouverture de texte, concordait avec le lecteur un contrat implicite de ce genre : 'toi, pour lire, tu dois feindre d'être un *tu* narratif qui en cet instant ferme les yeux et voit advenir dans la pénombre familière de la chambre un espace à deux dimension prêt à se combler de sommeil et de ses formes fantasmagoriques et bancales.' Au fond, cette espèce d'écran noir ce n'est que l'espace potentiel de toute lecture. [...] Mais il suffit un instant, et déjà le rêveur (avec le lecteur) reprenne conscience du monde autour de lui, alors que la réalité du monde inventé – avec toute l'évidence de ses détails – disparaît, comme si elle n'avait jamais existée [...] les objets n'ont jamais été *vrais* ; le sommeil (ou la lecture) en a fait de simples duperies. [...] On pourrait dire – si l'analogie ne s'écroule pas – que dans ce cas la lecture revient à la conscience corporelle du réveil, tandis que 'le vrai sommeil' équivaldrait à une lecture complètement absorbée, où l'évidence 'réelle' de la fiction n'arrive jamais à s'obscurcir. Le lecteur, plongé dans le rôle hybride de participant et d'observateur, vit ainsi sa condition habituelle à mi-chemin, entre l'oubli d'un sommeil profond et une prise de conscience trop aiguë. Son aventure, comme disait Joyce, devrait pouvoir s'accomplir dans un état d'insomnie idéale. » (« *Un uomo che dorme*, di Georges Perec, è la cronaca di una rinuncia al mondo, di un'attesa che non attende e di un'esistenza mineralizzata. Davanti al libro e alla sua copertina chiusa, un uomo (futuro lettore) sta per guadagnarsi l'accesso in una vita inerte, senza ricordi o speranze, disposta soltanto a durare e a consistere nell'attesa di nulla. Non appena apre le pagine, l'avventura del linguaggio comincia. E legge [...] è come se l'*io* responsabile del discorso, in apertura di testo, concordasse con il lettore un contratto implicito di questo tipo : 'tu, per leggere, devi fingere di essere un *tu* narrativo che in questo istante chiuda gli occhi, e che veda

(sur les avenues du sens) d'une étude de Jean Reboul, voire sur un deuxième plan, celui d'ailleurs qui en fait entrevoir l'étendue, passant par une citation indirecte de l'avant-propos d'un livre de Georges Bataille :

Quant au texte qui a été choisi (pour quelles raisons ? Je sais seulement que je désirais depuis assez longtemps faire l'analyse d'un court récit dans son entier et que mon attention fut attirée sur la nouvelle de Balzac par une étude de Jean Reboul ; l'auteur disait tenir son propre choix d'une citation de Georges Bataille ; ainsi je me trouvais pris dans ce *report*, dont j'allais, par le texte lui-même, entrevoir toute l'étendue), ce texte est *Sarrasine*, de Balzac.³³⁰

Sarrasine figure en effet parmi les titres cités par Bataille dans l'avant-propos de son livre *Le bleu du ciel*, dont certains passages sont reproduits en annexe dans *S/Z* :

Un peu plus, un peu moins, tout homme est suspendu aux récits, aux romans, qui lui révèlent la vérité multiple de la vie. Seuls ces récits, lus parfois dans les transes, le situent devant le destin. Nous devons donc chercher passionnément ce que peuvent être des récits – comment orienter l'effort par lequel le roman se renouvelle, ou mieux se perpétue.

Le souci de techniques différentes, qui remédient à la satiété des formes connues, occupe en effet les esprits . Mais je m'explique mal – si nous voulons savoir ce qu'un roman peut être – qu'un fondement ne soit pas d'abord aperçu et bien marqué. Le

succedere alla penombra familiare della stanza uno spazio a due dimensioni, pronto a colmarsi di sonno e delle sue forme fantasmagoriche e sbilenche ' In fondo, questa specie di schermo nero non è che lo spazio potenziale di ogni lettura. [...] Ma basta un attimo, e già il sognatore (con il lettore) riprende coscienza del mondo che lo circonda, mentre la realtà del mondo d'invenzione – con tutta l'evidenza dei suoi dettagli – scompare, come se non fosse mai esistita [...] Gli oggetti non sono mai stati *veri* ; il sonno (o la lettura) ne ha fatto dei semplici inganni. [...] Si può dire – se l'analogia non crolla – che in tal caso la lettura ritorna alla consapevolezza corporale del risveglio, mentre 'il vero sonno' equivarrebbe a una lettura del tutto assorta, in cui l'evidenza 'reale' della finzione non arriva mai ad oscurarsi. Il lettore, calato in un ruolo ibrido di partecipante e osservatore, vive così la sua condizione abituale a mezza strada, tra l'oblio del sonno profondo e una presa di coscienza troppo acuta. La sua avventura, come diceva Joyce, dovrebbe potersi compiere in uno stato di insonnia ideale." Bretoni, Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, pp. 168, 271).

³³⁰ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 131.

récit qui révèle les possibilités de la vie n'appelle pas forcément, mais il appelle un moment de rage, sans lequel son auteur serait aveugle à ces possibilités excessives. Je le crois : seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions.

Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été contraint ?

J'ai voulu formuler ce principe. Je renonce à le justifier.

Je me borne à donner des titres qui répondent à mon affirmation (quelques titres..., j'en pourrais donner d'autres, mais le désordre est la mesure de mon intention) : Wuthering Heights, Le procès, La recherche du Temps perdu, Le Rouge et le Noir, Eugénie de Franval, L'Arret de mort, Sarrasine, L'Idiot...³³¹

Fin du texte-lecture de Roland Barthes, cette improvisation théorique à l'EPHE, une Texte auquel, sensiblement, l'auteur aura été *contraint* : expérience exclusive du texte (« plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise »³³²), de *réelle* en ceci que cette expérience en constitue l'unique valeur (« notre évaluation ne peut être liée qu'à une pratique et cette pratique est l'écriture [...] Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce que l'on pourrait en écrire aujourd'hui : le *scriptible*. »³³³), ce *réel* étant alors éprouvée comme impossible (« c'est précisément parce que j'oublie que je lis »³³⁴). C'est dire qu'une théorie de la lecture devra accepter d'être évaluatrice, et l'évaluation ne pouvant être liée qu'à la pratique de l'écriture, cette expérience *s'intériorise*, dans le vocabulaire de Georges Bataille, devient performative et mythique à l'instar de l'expérience, par exemple,

³³¹ Bataille, Georges, *Le Bleu du Ciel*, dans *Œuvres Complètes*, vol. 3, Gallimard, Paris, 1971, p. 381. (Repris dans : Barthes, S/Z, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 341). « Sarrasine, nouvelle de Balzac, relativement peu connue, pourtant l'un des sommets de l'œuvre » ajoute Bataille en note en bas de page. (Bataille, *Le Bleu du Ciel*, dans *Œuvres Complètes*, vol. 3, cit., p. 381).

³³² Barthes, S/Z, dans *Œuvres Complètes*, cit., vol. III, p. 126.

³³³ *Ivi*, p. 121.

³³⁴ *Ivi*, p. 127.

du « Collège de Sociologie », sorti du temps historique et devenu cette expérience mythique et indépassable ouvrant en soi son propre dénouement brutal et fidèle à l'impossible d'une interrogation sans fond. L'expérience du « Collège de Sociologie » sort en effet en 1939 du temps linéaire chronologique qui le reléguait, soumis aux pouvoirs de sens de l'histoire, aux deux réunions publiques par mois dans l'arrière boutique d'une librairie de la rue Gay Lussac à Paris. Au moment même où Bataille entrevoit la fin (accélérée par la guerre et par les tensions que partageaient les promoteurs du projet) des activités de ce groupe, son discours en effet n'est pas celui d'une clôture mais d'une ouverture. Lors de sa dernière conférence le 4 juillet 1939 (sa dernière *communication*, au sens précis du mot tel qu'il s'y trouve défini en même temps qu'illustré), consacrée au bilan d'une crise³³⁵, ses derniers mots sur le Collège de Sociologie sont axés sur un futur, « le lecteur reste sur sa faim »³³⁶ écrit Isabelle Rieusset dans son étude consacrée au *Sphinx sociologique*, en rappelant que *L'expérience intérieure*³³⁷ aura été le premier livre publié par Bataille après l'expérience du « Collège » :

Je me contenterai aujourd'hui d'introduire quelques propositions pratiques à la mesure des moyens propres au Collège de Sociologie.³³⁸

³³⁵ « Ça devait être un bilan, ce fut une crise. » Hollier, Denis, *Le Collège de Sociologie*, Gallimard, Paris, 1979, p. 522.

³³⁶ Rieusset, Isabelle, *Le "Sphinx sociologique" ou la fiction du mythe comme absence et comme mise en question*, dans : AA VV, *Georges Bataille, Actes du colloque international d'Amsterdam (21 et 22 juin 1985)*, textes réunis et présentés par Jan Versteeg, éditions Rodopi, Amsterdam, 1987, p. 96.

³³⁷ « *L'expérience intérieure* fut publiée en 1943. *Le coupable* fut rédigé de septembre 1939 à octobre 1943, mais publié un an après, 1944. » (*Ivi*, p. 97).

³³⁸ Bataille, Georges, « Le Collège de Sociologie », dans : Hollier, *Le collège de sociologie*, cit., p. 536. En définissant le « Collège de Sociologie » en ces termes, Georges Bataille pose celui-ci comme un point indépassable, il mène le « Collège » hors du temps chronologique, qui le soumet irrémédiablement à la loi du sens et le condamne à sa fin « historique », pour qu'il rejoigne enfin le temps mythique d'une expérience ouvrant dans l'histoire, et donc dans le tissu du sens (celui aussi des notions d'avant et d'après) le fait même de son dénouement brutal, voire une interrogation inquiète et sans fond qui se présente, dit Bataille au cours de cette conférence : « comme la question dernière de l'homme, plus loin encore comme la question dernière de l'être ». (*Ivi*, p. 533).

« Il est malheureux – écrit Georges Bataille dans *L'expérience intérieure* – de ne plus posséder que des ruines, mais ce n'est pas ne plus rien posséder, c'est retenir d'une main ce que l'autre donne »³³⁹ La fin *historique* du « Collège de Sociologie », ne signifie pas alors que son histoire soit sans suite. Pour une histoire de ce texte-lecture de Roland Barthes sur les avenues du sens, s'appuyant sur ces quelques ruines et avançant par soustraction, comme sur des marches axées sur l'avenir et ignorant toujours plus avant sur leur propre origine, on dirait que lorsqu'il introduit au « Magazine Littéraire » les quelques propositions pratiques à la mesure des moyens qui sont propres à sa lecture, Barthes aura été semblable à ce lecteur coupable qui, hanté par l'idée de savoir le mot de l'énigme pour pouvoir enfin connaître l'origine de l'œuvre, son vrai sens et échapper ainsi à l'apparence³⁴⁰, n'aboutit qu'à changer d'apparence, se voit contraint à retenir d'une main ce que l'autre donne et à ingérer ceci en tant que « discontinu », ruminer des apparences à son propre profit, comme affecté par la nécessité de Nietzsche, pour qui la lecture devrait être pratiquée comme un art :

Évidemment, pour pouvoir pratiquer la lecture comme un *art*, une chose avant toute autre nécessaire, que l'on a parfaitement oubliée de nos jours – il se passe donc encore du temps avant que mes écrits soient 'lisibles' –, une chose qui nous demanderait presque d'être de la race bovine et certainement pas un 'homme moderne', je veux dire : savoir ruminer...³⁴¹

³³⁹ Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, dans *Œuvres complètes*, vol. V, Gallimard, 1973, p. 170.

³⁴⁰ « Hanté par l'idée de savoir le mot de l'énigme, un homme est un lecteur de roman policier : pourtant l'univers pourrait-il ressembler au calcul qu'un romancier doit faire à notre mesure ? *Il n'y a pas de mot de l'énigme*. Rien n'est concevable en dehors de l' 'apparence', la volonté d'échapper à l'apparence aboutit à changer d'apparence, il ne nous rapproche nullement d'une vérité *qui n'est pas*. En dehors de l'apparence, il n'y a rien. ou : en dehors de l'apparence, *il y a la nuit*. Et : dans la nuit : *il n'y a que la nuit*. S'il y avait dans la nuit *quelque chose*, que le langage exprimerait, ce serait encore la nuit. L'être est lui-même réductible à l'apparence ou n'est rien. L'être est l'absence que les apparences dissimulent. » (Bataille, Georges, *Le coupable*, dans *Œuvres Complètes*, vol. V, Gallimard, Paris, 1973, p. 326). Ainsi dans une première version reportée dans les *Œuvres Complètes* : « [...] Ce que nous appelons néant n'est lui-même que la nuit ; entre 'être' et 'apparaître', il est vrai que nous imaginons des différences : ces différences – en faveur de l'être – sont les fusils de la nuit qui nous font faire l'amour – la mort – avec la nuit. Mais que la nuit nous tue ne signifie pas qu'elle soit. La nuit est une notion plus riche [...] » (*Ivi*, p. 551).

³⁴¹ Nietzsche, Friedrich, *La généalogie de la morale*, dans *Œuvres Complètes*, vol. VII, cit., p. 222.

Fin du texte-lecture, un texte dont Roland Barthes aura oublié jusqu'à l'existence, perdu et oublié en quelque sorte comme *Le bleu du ciel*³⁴² de Georges Bataille, et remis enfin comme celui-ci *douloureusement* – les raisons de cette écriture, décisives en son temps, ne jouant plus à la fin – au jugement de ses amis, ses étudiants. Fin du texte-lecture, Roland Barthes sur les avenues du sens, auteur sans autorité³⁴³ il aura fait référence par exemple à une notion de performativité³⁴⁴ qui, loin de séparer à jamais la réalité de la fiction, le sujet de l'objet, un livre de sa lecture, aura repris en bloc le cadre de la pensée binaire en tant qu'effet d'une certaine formation du pouvoir ne servant plus, enfin, qu'à fournir les points indépassables (des notions pratiques à la mesure des moyens propres à notre culture occidentale³⁴⁵) d'une expérience qui n'acquiert de sens que lorsque chacun la

³⁴² « Mais je suis si éloigné de penser que ce fondement suffit à la valeur que j'avais renoncé à publier ce livre, écrit en 1935. Aujourd'hui, des amis qu'avait émus la lecture du manuscrit m'ont incité à sa publication. Je m'en suis à la fin remis à leur jugement. Mais j'en avais même en quelque sorte oublié l'existence. J'avais, dès 1936, décidé de n'y plus y penser. [...] Je suis loin aujourd'hui de l'état d'esprit dont le livre est sorti ; mais à la fin cette raison, décisive en son temps, ne jouant plus, je m'en remets au jugement de mes amis. » (Bataille, Georges, *Le Bleu du Ciel*, dans *Œuvres Complètes*, vol. 3, cit., p. 382).

³⁴³ C'est ainsi que Blanchot désignait Kafka : « Comment, littérateur sans mandat, peut-il entrer dans le monde clos – sacré – de l'écrit, comment, auteur sans autorité, prétendrait-il ajouter une parole, strictement individuelle, à l'Autre Parole, l'ancienne, l'effroyablement ancienne, celle qui couve, comprend, englobe toutes choses, tout en demeurant dérobée au fond du tabernacle où il se peut qu'elle ait disparu, parole pourtant infinie, qui a toujours tout dit à l'avance et sur laquelle, depuis qu'elle a été prononcée, il ne reste aux Messieurs de la parole, dépositaires muets, qu'à la garder en la répétant et aux autres à l'écouter en l'interprétant ? » (Blanchot, Maurice, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Paris, 1981, p. 193).

³⁴⁴ « Si cette parabole borgésienne a un sens, on pourrait en conclure que les destins du texte et du lecteur finissent par se nouer dans une même histoire: il s'agit d'existences soudées par un engagement réciproque. Toute tentative d'isoler le texte de sa lecture présuppose la négation d'un point fondamental : la littérature est un art performative qui s'atteint seulement à travers une expérience. C'est cette qualité d'événement vécu, expérimenté dans le langage à travers la lecture, qui amène souvent la théorie à se mêler de quelques considérations existentielles. » (« Se questa parabola borgesiana ha un senso, si può concludere che i destini del testo e del lettore finiscono per intrecciarsi in una stessa storia : sono esistenze saldate da un vincolo reciproco. Ogni tentativo di isolare il testo dalla sua lettura presuppone la negazione di un punto fondamentale: la letteratura è un'arte performativa che si raggiunge soltanto attraverso un'esperienza. È questa sua qualità di evento vissuto, sperimentato nel linguaggio attraverso la lettura, che induce spesso la teoria ad invischiarsi in alcune considerazioni esistenziali » ; Bertone, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 311).

³⁴⁵ « Le pouvoir me semblait être bien plus qu'une forme d'échange entre des sujets ou un rapport de constante inversion entre un sujet et un Autre ; en effet, le pouvoir semblait s'exercer en produisant précisément le cadre de pensée binaire sur le genre. D'où cette série de questions : quelle configuration du pouvoir construit le sujet et l'Autre, ce rapport binaire entre les 'hommes' et les 'femmes', ainsi que la stabilité interne de ces termes ? Qu'est-ce qui en est exclu ? Ces termes ne fonctionnent-ils que s'ils intègrent le genre et le désir dans une matrice conceptuelle hétérosexuelle ? Qu'advient-il du sujet et de la stabilité des catégories de genre lorsque celles-ci se révèlent produites et réifiées par le régime épistémique de l'hétérosexualité 'naturelle' ? » (Butler, Judith, *Introduction 1990*, dans *Trouble dans le genre*, cit., p. 53).

reprend pour son propre compte³⁴⁶. L'auteur devrait mourir après avoir écrit, écrivait Umberto Eco dans les « Postille » au *Nom de la Rose* : « pour ne pas gêner le cheminement du texte »³⁴⁷ : fin du texte-lecture, une forme d'analyse critique affecté par la nécessité de Nietzsche et que Foucault à la suite de Nietzsche nomme « généalogie »³⁴⁸; une expérience qui, ouvrant au sein de tout texte la profondeur d'une déchirure à laquelle elle tient, dirait Bataille, ébranle le discours

³⁴⁶ « [...] alors je te parle en même temps que tu formes l'opacité de mon acte de discours. Qui que tu sois, tu me constitues de manière fondamentale et tu formes le nom de mon caractère influençable premier, de la frontière incertaine qui sépare l'impression extérieure dont je fais l'expérience d'un certain sentiment ultérieur de 'moi' en tant que lieu de cette expérience. Dans cette scène fondatrice, la grammaire même du soi ne s'impose pas encore. C'est pourquoi on pourrait dire d'un air songeur et en toute humilité que, au départ, *je suis la relation que j'entretiens avec toi*, ambigument interpellé et interpellant, offert à un 'tu' sans lequel je ne suis pas et dont ma survie dépend. » (Butler, Judith, *Le récit de soi*, Traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Presses Universitaires de France, 2007, p. 81-82).

³⁴⁷ « Rien ne console plus l'auteur d'un roman que de découvrir les lectures auxquelles il n'avait pas pensé et que les lecteurs lui suggèrent. [...] Je ne dis pas que l'auteur ne puisse découvrir une lecture qui lui semble aberrante, mais dans tous les cas il devrait se taire : aux autres de la contester, texte en main. Pour le reste, la grande majorité des lectures fait découvrir des effets de sens auxquels on n'avait pas pensé. [...] L'auteur devrait mourir après avoir écrit. Pour ne pas gêner le cheminement du texte. » (Eco, *Apostilles au Nom de la rose*, cit., pp. 511-512). Autour de la notion d'« autorité » en littérature, et de la « mort de l'auteur », voire le quatrième cahier du « groupe phi » (groupe de recherche en poétique historique et comparée ; responsables : Emmanuel Bouju, Anne F. Garréta, Laboratoire du CELAM, équipe d'accueil de l'Université Rennes 2) dont le programme sur les axiologies de la littérature a abordé la question de l'autorité au cours d'un colloque (*L'autorité en littérature. Exercice, partage, contestation*, Colloque international du Groupe phi, les 16-17-18 octobre 2008 à l'Université Rennes 2) et de plusieurs journées d'études. Relavant le défi lancé par Hannah Arendt dans *La crise de la culture* (« en pratique aussi bien qu'en théorie, nous ne sommes plus en mesure de savoir ce que l'autorité est réellement » : Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972, p. 122), et partant alors de l'hypothèse commune d'une crise de l'autorité susceptible de définir en elle-même et jusqu'à nos jours toute la période moderne, (Alexandre Gefen montre que « l'histoire des poétiques du roman peut se dire comme l'histoire différenciée d'un rapport à l'autorité textuelle » – une histoire dont la phase la plus contemporaine reposerait sans véritable solution de continuité depuis les années 1960, sur, dit-il : « une éthique définitoire consistant à parler contre sa propre autorité », sans stabilité épistémologique ni ontologique. Gefen, Alexandre, *Conflicts d'autorité textuelle : éléments d'histoire et de typologie*, dans : A.A. V.V., *L'Autorité en littérature*, sous la direction d'Emmanuel Bouju, PUR, Rennes, 2010, p. 149). Cela ne signifie aucunement faillite de la notion d'autorité, en particulier dans l'ordre de la littérature – comme ce court exemple liminaire, tout provocateur qu'il est, peut le laisser deviner. Son histoire coïncide avec l'évolution sociale et politique, la sécularisation et la démocratisation du statut de l'auteur, et sa théorisation s'est réglée principalement sur les modalités d'une critique fondamentale de la capacité de l'auteur à servir de garant à l'herméneutique du texte. Mais l'hypothèse complémentaire est pourtant celle de la validité paradoxale d'une notion dont la théorie de la littérature, malgré toute sa portée anti-idéaliste aux temps contemporains, ne se débarrasse pas facilement. Central dans l'architecture du volume est, en effet, le but de « redéfinir la notion d'autorité narrative en la dégageant de son ancrage auctorial, d'en faire le vecteur privilégié d'une lecture renouvelée des textes narratifs en la jumelant à la vraisemblance, de réaffirmer sa dimension construite et fictionnelle et, enfin, de rappeler que l'autorité narrative est susceptible non seulement d'être instaurée mais aussi d'être minée, contestée, reconfigurée ou mimée par le jeu des structures textuelles » (Fortier, Frances et Mercie, Andrée, *L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion*, dans : *L'Autorité en littérature*, cit., p. 109) ; et à ce titre, il permet, à partir de l'exemple de romans contemporains qui engagent eux-mêmes cette entreprise, de lier la notion d'autorité (et sa critique) aux codes de vraisemblance, aux modes d'adhésion et aux enjeux de crédibilité qui définissent les usages des structures textuelles (*Ibid.*). Si l'autorité conçue en tant que *Ciment universel*, comme écrivait en 1743 Alexander Pope, l'autorité qui «referme tous les pores de la substance vivante (« Or set on Metaphysic ground to prance, / Show all his paces, not a step advance. / With the same Cement, ever sure to bind, / We bring to one dead level ev'ry mind », « AUTHORITY – note Herbert Davis –, the universal *Cement*, which fills all the cracks and chasms of *lifeless* matter, shuts up all the pores of living substance, and brings all human minds to *one dead level*. » Pope, Alexander, *The dunciad in four books*, éd. Herbert Davis, Oxford University Press, London, 1966, p. 564), s'est définitivement fissuré, le terme qu'elle recouvre a conservé ses capacités de suggestion et de provocation pour la théorisation des phénomènes littéraires, et la faillite pluri-séculaire de l'autorité comme tradition, la critique moderne et

de la *maîtrise*, sépare l'auteur de son œuvre assez radicalement pour ne pas le prendre au sérieux autant que celle-ci, l'oublie pour pouvoir enfin prendre plaisir à l'œuvre elle-même, entendons : pratiquer la lecture comme un art :

Sans doute le mieux est-il de séparer l'artiste de son œuvre assez radicalement pour ne pas le prendre au sérieux autant que son œuvre. Il n'est après tout que la

contemporaine de l'auctorialité comme garantie du sens, promeuvent en revanche des formes singulières de fonction-autorité ou d'effet-autorité en littérature : des « reprises d'autorité » 'à travers son déplacement vers l'attention du lecteur, en suscitant des modalités originales de leur reconnaissance ou de leur contestation. La contestation de l'autorité traditionnelle de l'auteur se fait alors au profit de « moments d'autorités intenable » ou d'une « imagination sympathique » dont la littérature serait seule capable (Poulin, Isabelle, *Hontes de l'écriture : autorités déplacées*, dans : *L'Autorité en littérature*, cit., p. 171). L'article de Catherine Coquio, par exemple, reprend à sa source la question centrale d'une « crise d'autorité – du pouvoir, du savoir, du réel » (Coquio, Catherine, *La reconstruction de l'auteur, témoin et poète sans archive (Mandelstam, Chalamov)*, dans : *L'Autorité en littérature*, cit., p. 373) à laquelle les écrivains répondent en composant et jouant avec l'archive manquante des catastrophes – « surjouant » le rôle du témoin afin de ne pas jouer le « rôle de l'auteur » sur le théâtre impossible de la littérature ou de la justice (*Ibid.*), alors que Carole Ksiazenicer-Matheron prolonge cette réflexion sur l'autorité de l'archive et sa hantise dans l'histoire et l'écriture de l'anéantissement : s'attachant à la rivalité entre geste poétique de la fiction et pratique historiographique en yiddish, elle montre la façon dont l'archive devient « le noyau fictionnel minimal, le plus petit élément de signification permettant d'embrayer le récit, tissu de significations « cousu » par un signifiant qui unit le sujet à son histoire, l'auteur à ses personnages, le lecteur au bruissement de la langue singulière de la fiction » (Ksiazenicer-Matheron, Carole, *L'archive manquante : historiographie juive et fictions de la catastrophe en yiddish*, dans : *L'Autorité en littérature*, cit., p. 389). En reprenant la série d'exclusions entre parole raisonnable et parole déraisonnable, parole autorisée et parole interdite, parole vraie et parole fausse, qui fondait l'ordre des discours, afin de montrer la difficulté qu'il y a à penser l'autorité au sein de ce qui n'est plus qu'une expérience littéraire capable de renverser le fléau de la « double vue » et des ces masques de l'autorité propres à la tradition, en associant librement auteur et lecteur dans l'exercice d'une ironie vive et efficace, on assiste tout au long du volume à un déplacement intertextuel de l'autorité : de « l'atavisme fictif », constitutif d'une scène généalogique de l'écriture, en autorité littéraire proprement dite, autorité d'un discours critique qui se doit entièrement à l'examen des « dispositifs » textuels, autorité, enfin, de la notion d'« œuvres-dispositifs » que René Audet s'attache pour définir, à partir des exemples de Natalie Sarraute et d'Alain Delanois, les modalités de reconnaissance d'une « autorité de la fiction dans les œuvres polytextuelles » (Audet, René, *L'autorité de la fiction dans les œuvres polytextuelles*, dans : *L'Autorité en littérature*, cit., p. 133), et faire ainsi porter l'accent sur l'autorité interprétative, susceptible de détourner au profit de la fiction le pouvoir et la garantie du sens, pour une mise en suspens de l'autorité normative illustrant la tension qui s'établit dans ce mouvement-ci entre le pouvoir que peut exercer l'autorité énonciative et la reconnaissance d'un crédit auctorial capable de se démarquer, par la sollicitation de la liberté interprétative, de ce seul pouvoir, en plaidant pour le caractère inassignable du discours romanesque. La question du partage de l'autorité s'exercerait ainsi à la fois sur un plan esthétique et un plan symbolique, affichant une autorité discursive, « univers partagés » du discours visant à conférer à la littérature « l'autorité de la chose » : l'autorité *autoritaire* du discours conçu comme vérité manifeste et ordonné dans son exposition, voire institutionnalisée par la pratique censoriale, et en même temps autorité *autorisante* de la lecture du roman comme immersion fictionnelle et perte de contrôle de la conscience subjective établie ainsi en remettant en cause les dogmes normatifs. Résultant de la tension entre signature et mystification comme exercice-limite, par délégation, de la fonction-auteur (selon la terminologie foucauldienne), cette fonction-auteur qui se trouve déléguée, masquée, usurpée au fil de la déhiérarchisation des instances et du déplacement de l'*augere* poétique vers le siège de la lecture, du commentaire ou de la réécriture, serait alors l'incarnation en même temps de la portée et des limites de l'autorité charismatique, de sa valeur d'exposition, elle serait puissance de l'autorité en tant qu'elle s'oppose, dans le régime de contractualité littéraire, selon le discours de Arendt : « à la fois à la contrainte par force et à la persuasion par arguments » (Arendt, *La crise de la culture*, cit., p. 123). Elle serait par la suite renversement de la perte d'autorité de l'auteur en autorité au second degré, auctorialité effacée et ironique, autorité d'un auteur qui s'absente selon des « pratiques », des façons de faire autorité en littérature contre l'autorité de l'auteur, capables de transgresser la rationalité cartésienne au risque même de l'absence d'œuvre. C'est ainsi qu'en jouant avec la « mort de l'auteur », l'*auctoritas* singulière de la parole barthésienne, défaite par la conscience tardive de sa nature apocryphe, ce jeu offre au narrateur (à celui, par exemple, d'un roman de Enrique Vila-Matas : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure, et toujours convaincu que Roland Barthes, dans un texte posthume, avait écrit : 'Être amoureux et néanmoins penser à autre chose.' Jusqu'au soir où je me suis couché très tard

condition de son œuvre, le sein maternel, la terre, parfois l’engrais et le fumier sur lequel, hors duquel l’œuvre pousse, – le plus souvent, c’est donc quelque chose qu’il faut oublier pour pouvoir prendre plaisir à l’œuvre elle-même. C’est aux physiologues et aux vivisecteurs de l’esprit de scruter l’origine d’une œuvre, jamais aux hommes de l’esthétique, jamais aux artistes !³⁴⁹

afin de rechercher cette phrase dans le texte posthume, et non seulement je ne l’ai pas trouvée, mais encore aucune ne lui ressemblait, même vaguement. De sorte que j’en déduisis avec stupéfaction que cette phrase de Barthes – tant de fois citée avec succès lors de réunions entre amis – était une pure et simple invention de ma part et, qui sait ?, peut-être l’une des phrases de ma vie. Vila-Matas, Enrique, *Une lumière dans le compartiment*, dans *Mastroianni-sur-Mer*, traduit de l’Espagnol par Pierre-Olivier Sanchez, Passage du Nord/Ouest, Albi, 2005, p. 158) le moyen de sa réappropriation sous la forme d’une autorité d’auteur plagiaire, d’une autorité seconde, indirecte et ironique, d’une autorité comme masque, ressuscitant d’entre les auteurs des phrases-fantôme, capable d’exercer son empire sur la vie même, de transformer sa maladie de la littérature en santé paradoxale d’un *littérateur sans mandat* comme disait Blanchot de Kafka (un peu plus loin dans le même roman, Vila-Matas écrit : « Je me suis très souvent trouvé dans l’obligation de répondre à la question : 'pourquoi écrivez-vous ?' Au début, quand j’étais très jeune et timide, je répétais la courte réponse que donnait André Gide à cette question et répondais : 'J’écris pour qu’on me lise.' » Et ensuite : « écrire c’est cesser d’être écrivain ou de vouloir ressembler à Mastroianni pour simplement écrire, écrire ce qu’on écrirait si on écrivait. [...] Sans risques la grand fête du lecteur est incomplète. 'Seule pouvons-nous appeler bonne littérature, dit Félix de Azúa, celle qui crée un lecteur nouveau, et ce n’est pas une répétition à la chaîne.' [...] car n’oublions pas que la première fonction de l’art est d’étonner, de rompre nos habitudes de lecteurs et à la lumière d’un compartiment, de remettre à neuf ce qui est vieux. La lecture rajeunit, et cela est peut-être l’argument le plus convaincant pour que les gens lisent. Tout le monde ne le sait pas mais le langage vieillit rapidement en nous, et seuls les écrivains que nous aimons le renouvellent. Lire, à l’instar du rajeunissement, procure un certain plaisir festif instinctif, offre comme une seconde nature. *Ivi*, p. 161). Voire également l’étymologie du mot « autorité » que commente Émile Benveniste dans le *Vocabulaire des institutions indo-européennes* : « Il est clair que *actor* est le nom d’agent de *augeo*, ordinairement traduit 'accroître, augmenter'. [...] On voudrait savoir comment il se fait que la notion d' 'autorité' ait pris naissance dans une racine qui signifie simplement 'augmenter, accroître' ? Tout en traduisant ainsi le verbe, nos dictionnaires donnent *actor* comme 'celui qui fait pousser, l’auteur'. Cette définition paraît étrange et en tout cas insuffisante. Le sens [...] La notion de *actor*, celle de son abstrait *actoritas* se concilient difficilement avec le sens de 'augmenter' que *augeo* a en effet et qu’il ne s’agit pas de contester. Mais est-ce le sens premier du verbe *augere* ? [...] On persiste à traduire *augeo* par 'augmenter' ; c’est exact dans la langue classique, mais non au début de la tradition. Pour nous 'augmenter' équivaut à accroître, rendre plus grand *quelque chose qui existe déjà* ». Là est la différence, inaperçue avec *augeo*. Dans ses plus anciens emplois, *augeo* indique non le fait d’accroître ce qui existe, mais l’acte de produire hors de son propre sein ; acte créateur qui fait surgir quelque chose d’un milieu nourricier et qui est privilégié des dieux ou des forces naturelles, non des hommes. Lucrèce met souvent ce verbe en valeur quand il retrace la genèse des êtres dans le rythme universel des naissances et des morts : *quodcumque alias es se res auget alitque* 'tout corps qui fait naître de soi et alimente d’autres choses' (V 322). [...] Et dans les formules de prière archaïques, les Romains désignent aussi par *augere* le bienfait qu’ils attendent des dieux, de 'promouvoir' toutes leurs entreprises [...] . C’est de ce sens que témoigne le nom d’agent *actor*. On qualifie de *actor*, dans tous les domaines, celui qui 'promeut', qui prend une initiative, qui est le premier à produire quelque activité, celui qui fonde, celui qui garantit, et finalement l' 'auteur'. [...] Par là, l’abstrait *actoritas* recouvre sa pleine valeur : c’est l’acte de production, ou la qualité que revêt le haut magistrat, ou la validité d’un témoignage ou le pouvoir d’initiative, etc., chaque fois en liaison avec une des fonctions sémantiques de *actor*. A *augeo*, on s’accorde à rattacher aussi le terme religieux *augur*. C’était déjà le sentiment des Latins. *Augur* serait un ancien neutre qui aurait désigné d’abord la 'promotion' accordée par les dieux à une entreprise et manifesté par un présage. Cela confirme que l’action de *augere* est d’origine divine. [...] Le sens premier de *augeo* se retrouve par l’intermédiaire de *actor* dans *actoritas*. Toute parole prononcée avec l’*autorité* détermine un changement dans le monde, crée quelque chose ; cette qualité mystérieuse, c’est ce que *augeo* exprime, le pouvoir qui fait surgir les plantes, qui donne existence à une loi. Celui qui est *actor*, qui promeut, celui-là seul est pourvu de cette qualité [...] obscure et puissante [...] de faire surgir quelque chose et – à la lettre – de produire à l’existence. » (Benveniste, Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, tome 2. Pouvoir, droit, religion, Minuit, Paris, 1969, pp. 148-151).

³⁴⁸Une critique de type généalogique ne cherche absolument pas à trouver les origines du genre, la vérité cachée du désir féminin, ni une identité sexuelle originelle ou authentique si bien réprimée qu’on ne la verrait plus. Faire de 'généalogie' implique plutôt de chercher à comprendre les enjeux politiques qu’il y a à désigner ces catégories de

Le destin du texte et celui du lecteur qui vient en désirant l'écriture, le destin de cette *jeune recherche* qui s'énonce, finissent par se confondre dans la vie matérielle d'un témoin qui ne sait pas d'où il vient, *engagé* précisément dans le fait de cette *ignorance* de ses origines³⁵⁰. Que serait-il arrivé à ce *témoin* ? Pour savoir il faut faire le vide tout autour de lui, ébranler la fiction, déblayer, oublier pour prendre

l'identité comme si elles étaient leurs propres *origine* et *cause* alors qu'elles sont en fait les *effets* d'institutions, de pratiques, de discours provenant de lieux multiples et diffus. La tâche de cette réflexion est de dé-centrer – et de déstabiliser – de telles instances de définition : le phallogocentrisme et l'hétérosexualité obligatoire. » (Butler, *Trouble dans le genre*, cit., p. 53).

³⁴⁹ *Ivi*, p. 291.

³⁵⁰ Ce motif du tiers sur la scène du témoignage possible-impossible, du témoignage possible *comme* impossible, fait notamment l'objet d'une étude que Jacques Derrida a consacré à ce poème de Paul Celan qui porte pour titre son propre *incipit*: *Aschengloire*: « Gloire de cendres » dans la traduction française de Lefebvre (dans Celan, Paul, *Renverse du souffle*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Seuil, Paris, 2003, p. 78), la cendre anéantissant, écrit Derrida : « jusqu'à la *possibilité* de témoigner de l'anéantissement même. [...] Cette gloire des cendres, cette gloire de cendre, cette gloire qui est celle des cendres mais qui est aussi de cendre, en cendre – et la gloire, c'est au moins la lumière ou l'éclat rayonnant du feu [...] La lumière c'est aussi la connaissance, la vérité, le sens. [...] » (Derrida, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, L'Herne, Paris, 2005, pp. 16-17). Evidence des cendres, connaissance en ce que cette connaissance est cendres translumineuses à son tour, gloire de ces centres qui, elles, « peuvent encore être re-nommées, chantées, bénies, aimées » (*Ibid.*). L'infidélité commence, dit Derrida, dès que l'on commence à interpréter ce poème (tout poème), à le traduire, quand la naissance d'un nouveau corps verbal donne son premier mot au poème (lors d'une critique, d'un commentaire, d'une traduction). Une fois passée cette limite, celle d'un impossible faisant le vide, préservant un espace d'ignorance pour une parole qui, alors, ignorant toujours plus avant au regard de cette ignorance, aura encore été possible quand les cendres deviennent gloire et chant, bénédiction, témoignage : « ce qui importe, ce n'est pas ce qu'il veut dire, ou qu'il veuille dire, ce poème, où qu'il témoigne de ceci ou de cela, ni même *qu'il* nomme et *ce qu'il* nomme – *elliptiquement* comme toujours. L'ellipse et la césure et le souffle coupé signifient sans doute ici, comme toujours chez Celan, ce qui, dans le corps et dans le rythme du poème, paraît le plus *décisif*. Une *décision*, son nom l'indique, apparaît toujours *comme* interruption, elle décide *en tant que* coupure déchirante. Ce qui compte, ce n'est pas le fait que le poème *nomme*, donc, des motifs dont nous savons d'avance qu'ils doivent être au cœur d'une réflexion sur la responsabilité, le témoignage ou la poétique. Ce qui importe avant tout, c'est la limite étrange entre ce qu'on peut et ce qu'on ne peut pas arrêter dans le *témoignage de ce poème sur le témoignage*. » (*Ivi*, pp. 17-18). « Car – poursuit Derrida – ce poème dit quelque chose du témoignage. Il en témoigne. Or dans ce témoignage sur le témoignage, dans ce méta-témoignage apparent, une certaine limite rend à la fois possible et impossible le méta-témoignage, à savoir le témoignage absolu. » (*Ibid.*). *Méta-témoignage apparent*, un *propos extravagant*, selon les mots de Murray Krieger dans le fragment qui constitue le *incipit* de la réflexion de Derrida : « [...] *it is the role of art to play the unmasking role – the role of revealing the mask as mask. Within discourse it is the literary art that is our lighthouse [...] It would seem extravagant to suggest that the poem, in the very act of becoming successfully poetic – that is, in constituting itself poetry – implicitly constitutes its own poetic. But I would like here to entertain such an extravagant proposal* » (*Ivi*, pp. 7-8). Poursuivant cette « ligne d'extravagance » (*Ivi*, p. 18), une voie du sens avec Murray Krieger reconstruisant la possibilité d'un témoignage, les moyens qui sont propres à cette pratique, Jacques Derrida écrit ceci : « Signer, sceller, déceler, desceller. Il s'agira ici de témoignage – mais de témoignage testamentaire : attestation, *testimony*, testament. Un poème peut 'témoigner' d'une poétique. Il peut la promettre, il peut y répondre comme à une promesse testamentaire. Il le doit même, il ne peut ne pas le faire. Mais non pas en vue d'appliquer un art d'écrire préalable, ni pour y renvoyer comme à une charte écrite ailleurs, ni pour obéir à ses lois comme à une autorité transcendante, mais en promettant lui-même, dans l'acte de son événement, la fondation d'une poétique. Il s'agirait alors pour le poème de [...] devenir, inventer, instituer, donner à lire, exemplairement, la signant, la scellant et descellant à la fois, la possibilité de *ce poème-ci*. Cela se produirait dans l'événement même, dans le corps verbal de sa singularité : à telle date, à l'instant à la fois unique et itérable d'une signature qui ouvre le corps verbal sur autre chose que lui, dans la référence qui le porte au-delà de lui-même, vers l'autre ou vers le monde. [...] Hypothèse à vérifier : tout témoignage engage une expérience poétique de la langue. » (*Ivi*, p. 9). En quoi alors Derrida, avec Paul Celan, en passant sur cette *ligne d'excentricité* avec Murray Krieger, relate la possibilité de *ce-témoignage-ci*, comment raconte-t-il l'histoire de *cette* lecture ? En relevant une allusion à la figure du *trois* dans le poème de Celan, Derrida le décrit comme « tout ce qui se porte au-delà du deux, du duo, du duel, du couple » (*Ivi*, p. 19), et qu'il s'agisse de chemin (*Dreiweg*) ou de mains (*Dreiweg- / Händen*) cela

plaisir, ignorer toujours plus avant faute d'un mot de l'énigme, comme disait Bataille du lecteur, un mot qui préserve de la venue d'un autre jour en retenant l'avenir et l'instant murés ensemble au dessous de la couverture fermée du livre. Il faut faire le vide et être inconsolables, se faire inconsolable mémoire de la lecture qui se souvient en avant : mémoire d'ombres et de pierre se retirant dans la répétition qui creuse, contamine par soustractions jusque dans l'évidence d'objets

lui permet d'introduire la figure du tiers sur la scène de cette représentation pour une histoire de la lecture de Jacques Derrida, ce témoignage signé par lui, possible *comme* impossible : « Dans son étymologie latine, le témoin (*testis*), c'est celui qui assiste en tiers (*terstis*) » (*Ivi*, p. 23). Avec Benveniste : « un texte sanskrit énonce : 'toutes les fois que deux personnes sont en présence, Mitra est là en troisième' ; ainsi le dieu Mitra est par nature le 'témoin'. [...] le témoin soit comme celui qui 'subsiste au-delà', témoin en même temps qui *survivant*, soit comme 'celui qui se tient sur la chose', qui y est présent. Nous voyons à présent ce que peut et doit signifier théoriquement *supersitio*, la qualité de *superstes*. Ce sera la 'propriété d'être présent', en tant que 'témoin'. » (Emile, Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Minuit, Paris, 1969, p. 277), et Jean-François Lyotard (*Le différend*, Minuit, Paris, 1983), Derrida met ensuite en relation *testis* et *superstes* « qui peut signifier 'témoin' en tant que survivant : celui qui, ayant été présent puis ayant survécu, joue le rôle de témoin » (Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, cit., p. 24). Étant sûr, écrit Derrida, en tout cas « que le sens n'existe pas sans ces mots, c'est à dire sans ce qui en témoigne » (*Ivi*, p. 25), le témoin, *celui qui se tient sur la chose : propriété d'être présent en tant que témoin*, vient coïncider avec la langue elle-même : toutes les fois que deux personnes sont en présence, dirait on en paraphrasant Benveniste, quelqu'un est là, un tiers, problématisation de la présence de Dieu comme centre des déterminations (Lyotard), ou présence de « je » toutes les fois que deux personnes sont en présence, c'est à dire revenant avec ce « je » qui est par nature le 'témoin' qui subsiste au delà, survivant de l'un à l'autre, passage d'un témoin ou passage de 'témoin', ce corps verbal que l'instant à la fois unique et itérable d'une signature ouvre sur autre chose que lui, fait avancer au-delà de lui-même ignorant à chaque *reprise* plus avant sur cette ignorance. Dans le cadre d'une remise en cause des identités de genre, et des mécanismes de production des identités tout court, pensés en terme de « actes », performativité, interpellation et puissance d'agir dans et par la culture, Judith Butler dans *Trouble dans le genre* introduit également ce motif du tiers n'imitant aucun original, n'étant que vie matérielle, «loi obligatoire » et « comédie inévitable » dit-elle. « En réalité – écrit Eric Fassin dans la préface – pour Judith Butler, loin d'être invention de soi, la performativité est d'abord interpellation sociale – tout comme, pour reprendre la formulation d'Althusser, le policier nous interpelle. Elle n'est donc pas un acte isolé : elle est répétition, répétition, citation. La performativité est assignation normative [...]. C'est ainsi que nous sommes constitués en tant que sujets : le genre n'est pas notre essence, qui se révélerait dans nos pratiques ; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre. L'identité sexuelle ne préexiste pas à nos actions : derrière l'action, ou avant elle, il ne faut pas supposer quelque acteur. [...] le genre est l'effet des normes de genre. [...] L'emprise des normes n'exclut pas de penser une prise sur les normes [...]. C'est le paradoxe du pouvoir, que Judith Butler reprend et développe à partir de Michel Foucault : nous sommes assujettis, c'est-à-dire aussi constitués en tant que sujets par le pouvoir. C'est une chose de savoir que nous subissons la domination. C'en est une autre de découvrir que notre existence en tant que sujets découle de cette même domination. Nous nous opposons au pouvoir ; mais dans un même temps nous en dépendons. Bref, penser les normes qui nous définissent amène à reformuler la question de la domination, pour la poser en termes de pouvoir. Le pouvoir ne réprime pas seulement ; il fait exister. Il produit autant qu'il interdit. L'assignation que nous endossons et reprenons à notre compte est la condition paradoxale de notre capacité, voir de notre puissance d'agir. [...] Mais il y a plus. [...] Parce qu'il s'agit d'imiter sans qu'existe d'original, dans un monde de copies, on ne saurait imiter par défaut. L'hétéronormativité ne fonctionne jamais parfaitement. » (Fassin, *Trouble-genre*, dans *Trouble dans le genre*, cit., pp. 15, 17) : « Le fait d'attendre le dévoilement autorisé du sens est le moyen par lequel l'autorité est conférée et établie : l'attente fait advenir son objet [...] précisément à l'extérieur d'elle-même. Ensuite, la performativité n'est pas acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et pour la culture. [...] L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. [...] ce que nous pensons être une propriété 'interne' à nous même doit être mis sur le compte de ce que nous attendons et produisons à travers certains actes corporels, qu'elle pourrait même être, en poussant l'idée à l'extrême, un effet hallucinatoire de gestes naturalisés. [...] Certains aspects constitutifs de ce monde, y compris les gens que nous connaissons et perdons, deviennent des attributs internes du soi, mais les caractéristiques du monde se trouvent transformées dans et par ce processus d'intériorisation. [...] Je ne crois pas que le poststructuralisme conduise à la mort

que le ne pas comprendre, ajoutant évidemment à la jouissance, fait apparaître mieux qu'inconnus : inattendus, imprévisibles. Que serait-il arrivé dans cette vie matérielle du témoin? Blancher d'os d'un instant recommencé comme au tournant du langage, où personne ne sera sauvé comme ne l'aura pas été Lol V. Stein dans l'éternité de son bal, perdue en revenant aux départs d'aventures parallèles et d'inachèvements sanglants sur les voies anonymes du sens :

Travailler, c'est faire ce vide pour laisser venir l'imprévisible, l'évidence. Abandonner, puis reprendre, revenir en arrière, être inconsolable autant d'avoir laissé que d'avoir abandonné. Déblayer de soi. Et puis parfois, oui, écrire. tous, on cherche ces instants où on se retire de soi-même, cet anonymat à soi-même que l'on recèle. On ne sait pas, on ne sait rien de tout cela qu'on fait. L'écriture, avant tout, témoigne de cette ignorance³⁵¹

Qu'aura-t-il vu le *Témoin* ? Vie matérielle de ce Témoin qui s'énonce dans le

de l'écriture autobiographique, mais il attire l'attention sur la difficulté du 'je' à s'exprimer dans le langage dont il dispose. Car le 'je' que vous lisez est, en partie, la conséquence de la grammaire qui accorde le statut de personne dans le langage. Je ne me trouve pas en dehors du langage qui me structure, mais je ne suis pas non plus déterminée par le langage qui rend possible ce 'je'. À mes yeux, c'est toute la question, difficile, de l'expression de soi qui se pose. Cela veut dire que vous ne me saisissez jamais indépendamment de la grammaire qui me rend accessible à vous. Si je faisais comme si cette grammaire était translucide, j'échouerais alors précisément à attirer l'attention sur cette sphère du langage qui fait et défait l'intelligibilité ; cela reviendrait à déjouer mon propre projet tel que je viens de vous le décrire. Je n'essaie pas de rendre les choses plus difficiles qu'elles ne le sont ; je me contente d'attirer votre attention sur une difficulté sans laquelle aucun 'je' ne peut apparaître. » (Butler, *Trouble dans le genre*, cit., pp. 35-36-37-48).

³⁵¹ Cft. Duras, *Le ravissement de Lol V.* cit. : « Il ne reste de cette minute que son temps pur, d'une blancheur d'os. Et cela recommence : les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans la lumière nocturne les aurait contenus tous les trois et eux seuls. Lol en était sûre : ensemble ils auraient été sauvés de la venue d'un autre jour, d'un autre, au moins. Que se serait-il passé ? Lol ne va pas loin dans l'inconnu sur lequel s'ouvre cet instant. Elle ne dispose d'aucun souvenir même imaginaire, elle n'a aucune idée de cet inconnu. Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot. J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. Comment ont-ils été trouvés les autres ? Au décrochez-moi-ça de quelles aventures parallèles à celle de Lol V. Stein, étouffées dans l'œuf, piétinées et des massacres, oh qu'il y en a, que d'inachèvements sanglants, le long des horizons, amoncelés, et parmi eux, ce mot qui n'existe pas, et pourtant est là : il vous attend au tournant du langage, il vous défie, il n'a jamais servi, de le soulever, et de le faire surgir hors de son royaume percé de toute part à travers duquel s'écoule la mer et le sable, l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein. » (*Ivi*, pp. 47-48-49).

gouffre du réseaux des connexions littéraires, qui aura parlé lui aussi avec quelqu'un sur ces avenues qui peuvent se croiser, se connecter, bifurquer ; où l'on pourrait bien se perdre, traverser des déserts et des zones de saturation, lignes sans lignée de l'expérience, obliques et zigzaguant d'un point à l'autre de cette masse textuelle sans limites et en expansion. Ou bien revenir pour ensuite repartir encore de ce *Magazine Littéraire* daté 1975, ce fragment d'interview où Roland Barthes, lecteur intranquille, parle de la « lecture », ce mot clé. C'est à dire, revenir et marquer une entrée dans les voies secondaires du sens, repartir avec Duras et la femme de son film *Le camion*³⁵², pour qui il ne resterait plus d'autre référence à une identité possible que cette pratique de l'auto-stop sur la grande autoroute de la parole, appelée sur la voie générale à moins de se taire :

C'est impossible à faire, sortir du sens, aller nulle part, ne faire que parler sans partir d'un point donné de connaissance ou d'ignorance et arriver au hasard, dans la cohue des paroles. On ne peut pas. On ne peut pas à la fois savoir et ne pas savoir. Donc ce livre dont j'aurais voulu qu'il soit comme une autoroute en question, qui aurait du aller partout en même temps, il restera un livre qui veut aller partout et qui ne va que dans un seul endroit à la fois et qui reviendra et qui repartira encore, comme tout le monde, comme tous les livres à moins de se taire mais ça, cela ne s'écrit pas.³⁵³

Fin du texte-lecture de Roland Barthes. On ne peut aller que dans un seul endroit à la fois, et ça, cela demanderait presque, en empruntant une voie revenant à Nietzsche pour ensuite repartir ailleurs, d'être comme tout le monde interpellé sur

³⁵² « Non seulement elle ne sait pas qui elle est, mais elle cherche dans tous les sens qui elle pourrait être. Dans *Le camion* il ne lui reste plus d'autre référence à une identité possible que cette pratique de l'auto-stop. Elle n'est plus qu'une auto-stoppeuse. De même qu'elle m'est apparue, je la vois disparaître, elle arrête un autre véhicule et me quitte pour toujours. » (Duras, Marguerite, *Quatrième projet*, dans : *Le camion*, cit., p. 80).

³⁵³ Duras, *La Vie matérielle*, cit., p. 13.

les avenues du sens, et certainement *pas* un « homme moderne », entendons : savoir

lire...³⁵⁴

* *

³⁵⁴Pour en finir, comme disait Umberto Eco dans les *Apostilles au Nom de la Rose* (cft. Eco, *Le Nom de la Rose*, cit.) avec les querelles entre réalisme et irréalisme, formalisme et contenuisme, littérature pure et littérature de l'engagement, narrativité d'élite et narrativité de masse etc., le cadre binaire établissant ce jeux d'opposition ne pouvant plus être isolé d'une dynamique de pouvoir et des normes établissant le cadre ontologique où des *corpus* textuels seront légitimés en tant que « Littérature », il conviendrait, au lieu de subvertir, invertir, s'échanger avec un Autre, s'efforcer plutôt enfin d'élargir cette légitimité à des corpus littéraires jusque-là considérés comme faux, irréels, inintelligibles, déplacer la question et se demander qu'est qui rend une littérature encore possible, menant, sur le mode mineur d'une expérience, une recherche sur les conditions de cette possibilité. Ces considération pourraient bien traduire ensuite, outre que, évidemment, le débat philosophique autour de la notion de « Verité », celui qui vise à en dévoiler les enjeux afin de contrer la violence qu'exercent souvent les normes établissant ce qui serait intelligiblement « Humain », en l'opposant à ce qui au contraire ne le serait pas – et qui, étant hors la loi, n'aura pas le droit d'être par la suite. Judith Butler : « Qu'est-ce qui constitue ou non une vie intelligible, et comment des présupposés sur ce qui est 'normal' [...] prédéterminent ce qui compte pour l' 'humain' et le 'vivable'? Autrement dit, comment les présupposés normatifs [...] tendent-ils à circonscrire le champ même de la description que nous pouvons faire de l'humain? Par quels moyens en venons-nous à voir ce pouvoir de démarcation, et par quels moyens le transformons-nous? La manière dont je me propose d'analyser le *drag* dans *Trouble dans le genre* me permet d'expliquer la dimension construite et performative du genre, mais il ne faudrait pas y voir *un exemple* de subversion. Il serait erroné de voir le *drag* comme le paradigme de l'action subversive ou encore comme un modèle pour la capacité d'agir en politique. La question est plutôt ailleurs. Si l'on pense voir un homme habillé en femme ou une femme habillée en homme, c'est qu'on prend le premier terme perçu pour la réalité du genre : le genre qui est introduit par le biais de la comparaison manque de 'réalité', et on y voit une apparence trompeuse. Dans ces perceptions où une prétendue réalité va de pair avec une non-réalité, nous pensons savoir ce qu'est la réalité et voyons dans la seconde apparence du genre un simple artifice, un jeu, une fausseté et une illusion d'optique. Mais quel est le sens de la 'réalité du genre' qui fonde notre perception de cette façon ? Peut-être pensons-nous savoir quelle est l'anatomie de la personne (parfois nous n'en savons rien et nous n'avons certainement pas encore apprécié à sa juste valeur la variabilité qui existe au niveau de la description anatomique). Ou alors nous tirons ce savoir des vêtements portés par la personne, ou bien de la manière qu'elle a de les porter. Il s'agit d'un savoir naturalisé, même s'il est fondé sur une série d'inférences culturelles dont certaines sont tout à fait erronées. En effet, si nous prenons un autre exemple que le *drag*, disons la transsexualité, nous voyons bien que, dans ce cas, il est impossible de se faire la moindre idée sur l'anatomie stable à partir des vêtements qui couvrent et assemblent le corps. Ce corps peut être préopératoire, transitoire ou postopératoire ; même le fait de 'voir' le corps pourrait ne pas régler la question : car *quelles sont les catégories qui nous permettent de voir ?* Au moment où nos perceptions culturelles encrées au quotidien échouent, lorsqu'on n'arrive pas à lire avec certitude le corps que l'on voit, c'est précisément le moment où hésitons l'on est plus sûr-e de savoir si le corps perçu est celui d'un homme ou d'une femme. L'expérience que nous faisons dudit corps consiste précisément à hésiter entre ces catégories. Lorsque de telles catégories sont mises en question, la *réalité* du genre entre aussi en crise : on ne sait plus comment distinguer le réel et l'irréel. Et c'est à cette occasion que l'on comprend que ce que nous tenons pour 'réel', ce que nous invoquons comme du savoir naturalisé sur le genre est, en fait, une réalité qui peut-être changée et transformée. Appelez cela 'subversif' ou autrement si vous voulez. Bien que cette manière de voir ne pas en soi une révolution politique, aucune n'aura lieu sans changement radical de l'idée qu'on se fait du possible et du réel. Et il arrive que ce changement soit produit par certaines pratiques mises en œuvre avant qu'on les explicite théoriquement, et qui nous poussent à repenser nos catégories fondamentales : qu'est-ce que le genre, comment est-il produit et reproduit, et que rend-il possible ? À ce stade, on en vient à comprendre que le champs sédimenté et réifié de la 'réalité' de genre pourrait être construit autrement et, sans doute, moins violemment. Il ne s'agit pas dans ce livre de célébrer le *drag* comme un modèle de vérité du genre (même s'il importe de résister au rabaissement dont le *drag* fait parfois l'objet), mais plutôt de montrer comment le savoir naturalisé sur le genre circonscrit, préventivement et violemment, la réalité. Les normes de genre (le dimorphisme idéal, la complémentarité hétérosexuelle des corps, les idéaux et la règle de ce qui est proprement ou improprement masculin et féminin, dont beaucoup se trouvent renforcés par des codes de pureté raciale et des tabous sur le métissage) établissent ce qui sera intelligiblement humain ou ne sera pas, ce qui sera considéré ou non comme 'réel'. C'est en ce

2.5 « Apprenez à lire »³⁵⁵

Apprenez à lire ! dit Marguerite Duras, lorsqu'elle introduit dans des courts prologues les autres *textes sacrés* du recueil *La Douleur*. À elle personnellement c'est Proust qui l'aura appris, elle le révèle à France Culture, lorsqu'on lui demande de tenir une leçon sur l'auteur de *La Recherche*. L'émission a été enregistrée en 1963 :

En somme, on peut dire que l'enseignement de Proust, c'est l'enseignement de la transparence des formes, entre les quelles on peut toujours aller et venir, et leur indéchiffrable complexité. Et le message essentiel, enfin, le message, l'enseignement essentiel, n'est-il pas celui d'un pessimisme essentiel, mais en marche [...] à moi personnellement il m'a appris à lire [...] mais m'ayant appris à lire il m'a forcément appris à écrire c'est à dire à éviter d'écrire comme lui ne faisait pas. [...] Il m'a appris la gravitation de l'esprit autour d'un axe unique qu'est la conscience de l'auteur, et qu'à cette seule condition le monde crée tourne ; que sans ça, il ne tourne pas. L'effort de Proust est de montrer ce que lui personnellement a connu, mais par un glissement ou bien de le lire [...] un glissement suffirait pour que ce que lui est arrivé n'aie pas eu lieu ou soit arrivé à quelqu'un d'autre que lui. L'effort de Joyce est un effort de réfutation absolue des valeurs qui l'ont précédé, il crée une sémantique nouvelle de la sensibilité de l'écrivain devant le monde. Rien de pareil chez Proust. Proust n'a pas voulu créer ni transformer le roman moderne, de la sans doute vient ce sentiment cette impression profonde d'un futurisme constant dans son œuvre, mais un futurisme

sens que l'on peut dire que mêmes normes constituent le champ ontologique où les corps trouvent leur expression légitime. S'il est une tache normative – au sens positif du terme – que se donne *Trouble dans le genre*, c'est s'efforcer d'étendre cette légitimité à des corps qu'on a jusque-là considérés comme faux, irréels et inintelligibles. L'exemple du *drag* sert à montrer que la 'réalité' n'est pas aussi fixe que nous le pensons habituellement. Son but est de dévoiler les fils ténus qui tissent la 'réalité' de genre afin de contrer la violence qu'exercent [*perform*] les normes de genre. » (Butler, *Trouble dans le genre*, cit., pp. 45-46-47).

³⁵⁵ Duras, *La douleur*, cit. p. 134.

qui vous concerne. On a toujours l'impression qu'on pourrait continuer, compléter le récit proustien, par le sien propre. Je veux dire que ses romans sont ouverts. Les portes sont ouvertes dans ses romans. On peut y entrer. C'est cela que j'entends par futurisme, le futur c'est le lecteur actuel de Proust, celui qui est en train de le découvrir. Borges disait que Shakespeare n'existait pas, que Shakespeare était le lecteur de Hamlet, dans le temps de la lecture. Au moment où il lisait Hamlet. Shakespeare c'est moi quand je lis Hamlet. Eh bien je trouve que cette boutade, superbe, s'applique admirablement à Proust. Proust c'est moi lorsque je lis 'A l'ombre des jeunes filles en fleur'. C'est en cela que l'on pourrait dire que quand on lit Proust on l'écrit. On a le sentiment de l'écriture, on participe en somme, et au monde de Proust, et à sa mise en œuvre.³⁵⁶

³⁵⁶ Cft. : *Grande traversée* : « Avec Duras », France Culture, août 2009. Dans son livre *Allegories of readings* (*Allégories de la lecture*, Traduit et présenté par Thomas Trezise, Éditions Galilée, Paris, 1989) le théoricien de la littérature américain d'origine belge Paul de Man ressemble les grands motifs d'une réflexion majeure sur les problèmes de l'interprétation littéraire. Cette interprétation s'avancant à travers des lectures toujours singulières et inventives (de Rousseau, Nietzsche, Rilke, Proust etc.), nouant en une sorte d'idiome théorique inédit des traditions qui restent souvent intraduisibles l'une à l'autre, développe parallèlement une critique de l'idéologie esthétique et organiciste, l'articulation d'une pensée du politique sur une théorie de la littérature, et l'analyse des paradoxes de la promesse ou d'une certaine illisibilité du lisible. Dans l'étude que de Man consacre à Proust, questionnant notamment « les structures distinctives de la lecture » (*Ivi*, p. 84) dans *La recherche*, il considère dans ce livre « la juxtaposition de différences temporelles plutôt que l'expérience immédiate d'une identité donnée ou récupérée par un acte de la conscience [...] C'est dans le jeu d'un mouvement alternant entre la prospection et la rétrospection que s'établirait la spécificité du roman proustien. Ce mouvement de va-et-vient ressemble à celui de la lecture, ou plutôt à celui de cette re-lecture à laquelle nous invite constamment la complication de chaque phrase et du récit dans son ensemble. D'ailleurs, tel que Poulet [cette étude avait d'abord été publiée dans un hommage à Georges Poulet, *Mouvements premiers*, José Corti, Paris, 1972] le décrit, le moment qui marque le passage de la 'vie' à l'écriture correspond à un acte de lecture qui sépare de la masse indifférenciée des faits et des événements les éléments distinctifs susceptibles d'entrer dans la composition d'un texte. Cela s'accomplit par un processus de suppression, de transformation et d'accentuation qui ressemble de près à l'interprétation critique. Placé d'emblée sous les auspices de la polarité épistémologique de la vérité et de l'erreur (redoublé par celle du dedans et du dehors, de la lumière et de l'obscurité, du contenant et du contenu, de la partie et du tout, du mouvement et de l'immobilité, du moi et de la compréhension, de l'écrivain et du lecteur, de la métaphore et de la métonymie), incorporant les contradictions de la lecture – « un tel récit aurait le caractère universel d'une allégorie de la lecture » (*Ivi*, p. 100) – le récit proustien conduirait à une étrange confusion de valeurs ouvrant en lui l'impossible d'une interprétation véridique par laquelle il se trouve pris dans une impasse épistémologique troublante : « Tant qu'il ne fait que traiter d'un thème quelconque (le discours d'un sujet, la vocation d'un écrivain, la constitution d'une conscience), il conduira toujours à la confrontation de deux sens incompatibles entre lesquels il est nécessaire mais impossible de décider en termes de vérité et d'erreur. Si l'une des lectures est déclarée vraie, il sera toujours possible de la déconstruire au moyen de l'autre ; si l'une est décrétée fautive, il sera toujours possible de démontrer qu'elle énonce la vérité de son erreur. C'est encore à ce niveau que se situerait une interprétation d'À la recherche du temps perdu qui réduirait le livre à être le récit de sa propre déconstruction. [...] la représentation allégorique de la lecture, qui est, on le voit maintenant, la composante irréductible de tout texte. Tout ce qui se trouvera représenté dans une telle allégorie éloignera de l'acte de lecture et bloquera l'accès à la compréhension. L'allégorie de la lecture fait le récit de l'impossibilité de la lecture. Mais cette impossibilité s'étend nécessairement au terme même de 'lecture' qui se trouve ainsi privé de tout sens référentiel. [...] le mot même restera occulté puisque, selon les lois mêmes du récit proustien, il est toujours impossible de lire la Lecture. Tout dans ce roman signifie autre chose que ce qu'il représente, qu'il s'agisse de l'amour, de la conscience, de la politique, de l'art, de la sodomie, de la gastronomie : c'est toujours d'autre chose qu'il est question. On peut montrer que le meilleur terme pour désigner cette 'autre chose' est celui de Lecture. Mais on doit 'comprendre' en même temps que ce mot barre à tout jamais l'accès à un sens qui ne peut pourtant jamais se résigner à n'être pas compris. » (*Ivi*, pp. 104-105-106).

C'est pareil disait-elle dans *Écrire*, lecture, écriture, maintenant on le sait : écrire serait plutôt « tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait »³⁵⁷ « On ne le sait qu'après »³⁵⁸, ajoute-t-elle, c'est pour cette raison aussi que lors de la publication de *La douleur* en 1985, Marguerite Duras ajoute un prologue où elle introduit l'histoire de la lecture de ce livre, parle de la découverte de ses cahiers de la guerre, illustre les circonstances qui auront mené à leur publication. Il s'agit, raconte-t-elle, d'un texte qu'elle aurait écrit en 1945, et dont elle aurait ensuite oublié jusqu'à l'existence, perdu, puis retrouvé et publié tel quel 40 ans après. Dans ce prologue Marguerite Duras raconte le malaise qu'elle avait éprouvé à la lecture du récit de sa vie, la sensation, notamment, que même si elle en retrouvait maintenant le texte, quelque chose pendant cette lecture se perdait pour toujours. « Même si j'avais tort ! » Duras semble reprendre les mots célèbres d'Ivan Karamazov : même si ce texte aura bien relaté l'attente et puis le retour de Robert Antelme, déporté en Allemagne, même si cette *douleur* est nécessaire à l'acquisition de la vérité, Marguerite Duras aura préféré garder cette *douleur* non rachetée et son indignation persistante face à toute cette « Littérature » qui lui fait honte désormais : elle ne refuse pas de l'admettre, mais ainsi du moins elle lui aura *rendu son billet*³⁵⁹. A

³⁵⁷Duras, *Écrire*, cit., p. 65.

³⁵⁸ *Ibid.* « [L'écriture] C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à coté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie. Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine. Écrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi. L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie. (*Ivi*, pp. 64-65).

³⁵⁹ « Et si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix... Je préfère garder mes souffrances non rachetées et mon indignation persistante, même si j'avais tort ! D'ailleurs, on surfait cette harmonie; l'entrée coûte trop cher pour nous. J'aime mieux rendre mon billet d'entrée. En honnête homme, je suis même tenu à le rendre au plus tôt. C'est ce que je fais. Je ne refuse pas d'admettre Dieu mais je lui rends mon billet. » (Dostoïevski, Fedor, *Les Frères Karamazov*, t.I, Gallimard, Paris, 1935, pp. 336-337). Voire, au sujet de ce scandale dont témoigne la littérature lorsque confrontée au Mal, à cette part d'impossible et d'irréparable « dont l'épreuve est au cœur de toute expérience » voir : Forest, Philippe, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus - Essais sur la littérature et le deuil (Allaphbed 5)*, éd. Cécile Defaut, Nantes: 2010 : « ce scandale [...] que seul le protocole particulier de la parole romanesque peut exprimer : se refusant obstinément à donner un sens à ce qui n'en a pas mais ne se résolvant pas davantage au silence, manifestant ainsi ce déchirement de la conscience irréconciliée avec elle-même, avec le monde et qui n'aboutit à rien

l'ère du pacte autobiographique, à une époque où prédomine le roman du « moi », le prologue de *La douleur*, retraçant la genèse problématique de sa publication, confond désormais lecture et écriture à la première personne dans la mise en scène d'une pratique complexe dont l'œuvre de Marguerite Duras aura fourni d'ailleurs de nombreuses variations, et qui constitue même un mode d'existence de certains de ses livres. Comme Barthes, elle dit trouver un texte ancien, *scriptible* avec cette envie d'écriture que donnent les livres : tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait. « C'est les livres qui donnent envie d'écrire, les livres de classe même »³⁶⁰ disait Marguerite Duras à cette même époque, unique invitée d' « Apostrophes » en occasion de la sortie de *L'amant* en 1984, lorsque Bernard Pivot lui demande quand avait-elle compris qu'elle allait devenir écrivain. Même si elle avait tort, selon ce *pessimisme en marche* (une manière d'avancer qui fait penser au « Rien faire philosophique », formule laconique que l'on retrouve mentionnée à deux reprises à la fin des deux premières esquisses du dernier projet de Roland Barthes : *Vita Nova*³⁶¹) Marguerite Duras, écrivaine internationale, écrit son nom propre sur la

sinon à la pure profération dans le vide d'une parole de compassion. » (*Ivi*, p.

³⁶⁰ Cft. : *Apostrophes*, Jean-Luc Léridon, réal., Bernard Pivot, prod., interviewer ; Marguerite Duras, participante. Première diffusion : (France) Antenne 2, canal 2, le 28 septembre 1984.

³⁶¹ Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, (Annexes) Tome V, éd. du Seuil, 2002, p. 1008 et p. 1010. C'est le « Non-Vouloir-Saisir » du discours amoureux : « J'entre dans la nuit du non-sens : le désir continue de vibrer (l'obscurité est translumineuse), mais je ne veux rien saisir ; c'est la Nuit du non-profit, de la dépense subtile, invisible ; *estoy a oscuras* : je suis là, assis simplement et paisiblement dans l'intérieur noir de l'amour. » (Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes*, tome V, p. 213. Il y a dans ces formules, bien entendu, une dimension critique, corrosive, ironique au regard du discours ordinaire de la philosophie, bien à la mesure (et à la démesure) de la « *vita nova* » comme dépassement des positions traditionnelles évoquées par Barthes : celles de l'intellectuel, du littéraire, du philosophe, du sujet politique, du sujet amoureux, etc.. Ce dépassement ne pouvant s'énoncer sous la forme, elle aussi traditionnelle, du négatif ordinaire ou de la simple inversion des valeurs, Barthes, « en inscrivant la formule du 'Rien faire philosophique', et non par exemple celle du 'ne rien faire philosophique' – c'est ce que nous rappelle Eric Marty, professeur de littérature française et éditeur des œuvres complètes de Roland Barthes, dans le numéro du « Magazine Littéraire » de janvier 2009 – Barthes nous oriente hors des alternatives attendues. » « Nous ne sommes pas – écrit Marty – dans l'univers univoque et strictement polémique de 'l'antiphilosophie'. Le 'Rien faire philosophique' est donc un faire, une activité qui a le 'Rien' pour objet ou dont le 'Rien' devient la chose ('Rien' retrouve ainsi son sens étymologique, le latin *rem*, qui signifie *chose* [...]), un faire apparemment en suspens, actif et inactif, jamais commencé et jamais achevé, et, en tout cas, à l'inverse du 'faire philosophique' qui est toujours affairément. » (Marty, Eric, *Contre la tyrannie du sens unique*, dans « Magazine Littéraire », n. 482, Janvier 2009, p. 62). Le « Rien faire philosophique » n'est autre pour Barthes que la pratique même d'un vaste philosophème, le Neutre. A la différence de Maurice Blanchot, pour qui le Neutre, encore métaphysique, est assimilé à l'informe : « pensé en termes systématiquement privatifs : l'infini, l'inconnu, l'interminable, l'informulable, l'innommable, région, espace où l'on descend, vers quoi on s'enfoncé infiniment [...] car Blanchot demeure médusé par l'idée du Neutre (le Neutre comme Idée), perçu sur le mode abstrait de la séparation [...] et c'est pourquoi, chez Blanchot, le Neutre est souffrance » (*Ivi*, pp. 63-64), pour Barthes il se situe entièrement « du côté de la forme, de la ligne, du trait, de la structure, de

couverture de *La douleur*. Elle aura bien été un auteur mais cela, dit-elle, n'aura tout de même rien enlevé à la portée générale du livre. Par quoi l'on voit que l'écriture n'est pas communication d'un message qui partirait de l'auteur et irait au lecteur, elle est très exactement la voix même de la lecture : dans le texte, publié ainsi tel qu'il aura été trouvé, seul parle le lecteur et l'écriture est un acte, elle est *active*, car elle agit pour le lecteur, publiée dans la mesure où cette publication prend d'emblée le visage d'un lecteur ou d'une lectrice, étonnant, méconnaissable, parfois terrible, beau. Ce visage d'étranger qui aura été celui de l'auteur, fiction d'un individu se laissant interpeller avec le livre, qui le fait venir avec cette voix traduisant sans qu'il y ait eu de langue originale, sorte de *remake* superposant d'autres images à la bande sonore d'un film précédent, comme Duras avait fait d'ailleurs pour la réalisation de

l'interstice, de la pause, du cerne, de la fente, du contour [...] même dans la nuit, la nuit de Barthes [...] c'est une nuit ouverte et lumineuse » (*Ibid.*). L'ampleur philosophique de cette défiance à l'égard du langage – plutôt qu'un simple refus de la littérature bourgeoise – n'a que peu d'égal en dehors des attaques de Platon ou de Nietzsche contre le langage littéraire et sa fallacieuse mimesis. Le langage étant un véhicule d'ordre tout usage du langage est la reconduction d'une oppression. Le langage « nous oblige à parler malgré nous », *toute énonciation est un fascisme*, selon une formule célèbre de Barthes, elle est une attribution inégale d'autorité. Si la littérature est en cause, c'est parce qu'elle est un langage du langage ou une supraorganisation que l'on doit déconstruire pour faire *parler* le texte. Tout cela est bien connu, comme les conséquences : la nécessité d'une démythification, d'une démythification (un démontage du réalisme), voire d'un retournement des textes contre leurs buts. Car, par une sorte de ruse linguistique, le langage, dès qu'il s'accumule et s'expose, crée de l'entropie : certes, le roman est un dispositif d'aliénation et de légitimation de l'ordre de la société bourgeoise ; certes, il amplifie les pouvoirs oppresseurs de cette « cochonnerie » du langage qui dresse un horizon factice de réel. Mais *bien lue* la littérature délivre sans cesse une critique des discours (Cft. Aussi : *La préparation du roman. Cours et séminaires au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980), édité par Nathalie Léger). La littérature sert à confronter le langage à ses propres dangers, à la mise en scène de sa crise, mission que le critique, ou un lecteur, doit nécessairement, sinon accomplir, du moins accompagner comme le « héros » du *Plaisir du texte* : en supportant, muet, toutes les accusations d'illogisme, d'infidélité, en mélangeant tous les langages, en abolissant en lui les barrières, les classes, les exclusions, incompatibilités, non par syncrétisme, mais par simple débarras du vieux spectre de *la contradiction logique*. Et la nuit éclairait la nuit, Barthes cite Saint Juan de la Croix : *l'obscurité est translumineuse*. Cela il est déjà dit en 1963 dans la préface pour les *Essais critiques* : « les malheurs et les bonheurs humains, ce qu'ils soulèvent en nous, indignations, jugements, acceptations, rêves, désirs, angoisses, tout cela est la matière unique des signes, mais cette puissance qui nous paraît d'abord inexprimable, tant elle est première, cette puissance n'est tout de suite que du *nommé*. On revient une fois de plus à la dure loi de la communication humaine : l'originel n'est lui-même que la plus plate des langues, et c'est par excès de pauvreté, non de richesse, que nous parlons d'ineffable. Or, c'est avec ce premier langage, ce nommé, ce trop-nommé, que la littérature doit se débattre : la matière première de la littérature n'est pas l'innommable, mais bien au contraire le nommé ; celui qui veut écrire doit savoir qu'il commence un long concubinage avec un langage qui est toujours *antérieur*. L'écrivain n'a donc nullement à 'arracher' un verbe au silence, comme il est dit dans de pieuses hagiographies littéraires, mais à l'inverse, et combien plus difficilement, plus cruellement et moins glorieusement, à détacher une parole seconde de l'engluement des paroles premières que lui fournissent le monde, l'histoire, son existence, bref un intelligible qui lui préexiste, car il vient dans un monde plein de langage, et il n'est aucun réel qui ne soit déjà classé par les hommes : naître n'est rien d'autre que trouver ce code tout fait et devoir s'en accommoder. On entend souvent dire que l'art a pour charge d'exprimer l'inexprimable : c'est le contraire qu'il faut dire (sans nulle intention de paradoxe) : toute tâche de l'art est d'inexprimer l'exprimable. » (Barthes, *Essais Critiques*, dans *Œuvres complètes*, Vol. II, cit. 278-279).

son film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*³⁶², la reprise du célèbre *India Song*³⁶³ : « pour moi – disait-elle toujours en 1984 – ce que j’ai fait de plus important au cinéma »³⁶⁴. (Combien de voix dans les films de Marguerite Duras ? Ignorant toujours plus avant sur l’ignorance des histoires de ces films qu’elles auront racontés cependant ? Et combien de fois parmi ces voix qui racontent il y aura eu celle de Duras aussi, pas moins oubliée que les autres ?). Ce glissement suffit, dit-elle, pour que ce qui arrive n’aie pas eu lieu ou soit arrivé mais comme en retard, au travers de cet autre corps qui dit et apprend comme d’une langue qu’il aurait du mal à comprendre, plus rien d’actuel dans cette voix qui aura été également appréciation d’un bruit différent, fascination et pouvoir hallucinatoire. Au fond, c’est d’un certain plaisir dont il s’agit, parfois terrible, érotisme de la voix, *ex-citation*. La voix – notais Barthes entre les lignes de *Sarrasine*, lorsque celui-ci connaît l’effet « proprement érotique »³⁶⁵ qu’à sur lui la musique italienne, un art de la voix, plaisir inauguré par « une longue suite d’états corporels »³⁶⁶ qui défont « pour la première fois »³⁶⁷ son exil sexuel (« *Les langouereuses originalités de ces voix italiennes habilement mariées le plongèrent dans une ravissante extase. [...] Cette voix d’ange, cette voix délicate eût été un contre-sens, si elle fût sortie* »³⁶⁸) : « la voix – écrit Barthes – est diffusion, insinuation, elle passe par toute l’étendue du corps, la peau ; étant passage, abolition des limites, des classes, des noms [...] elle détient un pouvoir particulier d’hallucination. [...] elle peut provoquer l’orgasme, en pénétrant

³⁶² Duras, Marguerite, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, (film), prod. Cinéma 9, P.I.P.A., éd. Albatros, 1976.

³⁶³ Duras, Marguerite, *India Song*, film, prod., Sunchild, Les Films Armorial, distrib. Josépha Productions, 1975.

³⁶⁴ Noguez, Dominique, *La couleur des mots*, Éditions Benoît Jacob, Paris, 1984, p. 109.

³⁶⁵ Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres complètes*, cit., p. 208.

³⁶⁶ *Ivi*, p. 209.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 208.

³⁶⁸ *Ivi*, p. 209. (Balzac, Honoré de, *Sarrasine*, dans *La Comédie Humaine*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, pp. 269-274.) « La différence, essentielle, adorable, est ici située dans son lieu spécifique : le corps. Si *Sarrasine lisait* ce qu’il dit, il ne pourrait plus donner à son goût pour le castrat l’échappatoire d’une méprise ou d’une sublimation ; il formule lui-même *la vérité*, celle de l’énigme, celle de la Zambinella et la sienne propre. L’ordre juste des termes symbolique est ici rétabli : à l’opinion commune, au langage mythique, au code culturel qui fait du castrat une *contrefaçon* de la Femme et du goût qu’il peut susciter un *contresens*, *Sarrasine* répond que l’union de la voix adorable et du corps châtré est *droite* : le corps produit la voix, et la voix justifie le corps : aimer la voix de Zambinella, telle qu’elle est, c’est aimer le corps d’où elle se répand, tel qu’il est. (Barthes, *S/Z*, dans *Œuvres complètes*, cit., p. 266).

dans Sarrasine. »³⁶⁹ On pense aussi au chant de la mendicante qui revient dans les textes-films de Duras, et à Gilles Deleuze, quand il dit qu'il ne faut pas rester à une langue grammaticalement correcte mais demander aux mots de dire plus que ce qu'ils disent, comme si on devait transformer sa langue naturelle en une langue étrangère : plus rien d'actuel avec une sorte de tension dans la parole, de nervosité, comme une certaine intensité de la voix sur un son, un accent. Plus rien d'actuel, comme si la seule manière de préserver la mémoire des livres était d'apprendre chacun un livre par cœur, comme s'il ne resterait rien d'autre à faire que d'incarner l'oubli auquel, même si à tort, ils auront été condamnés désormais. Comment nous attarder, d'ailleurs, à des livres auxquels l'auteur n'aura pas été sensiblement contraint ? Incarner cette *douleur* pour une histoire qui aura été sans doute une variation sur le thème de la transmission orale, ou sur celui d'une société clandestine d'hommes-livre dont les militants, comme à la fin de *Fahrenheit 451*, le roman de Ray Bradbury³⁷⁰, auront réussi à sauver eux-mêmes avec les livres dont ils tirent leurs noms de clandestins. Comme eux, ce corps qui lit aura essayé de lutter de toutes ses forces contre l'oubli, et pourtant, comme eux, il aura tout oublié de l'histoire qu'il incarne désormais avec un autre visage, une autre voix se souvenant de *La douleur* comme de l'horreur de l'oubli.

* *

³⁶⁹ « *La voix du lecteur. Comme frappée de terreur.* [...] Ce qu'on entend ici est donc la voix *déplacée* que le lecteur prêté, par procuration, au discours : le discours parle selon l'intérêt du lecteur. Par quoi l'on voit que l'écriture n'est pas communication d'un message qui partirait de l'auteur et irait au lecteur ; elle est spécifiquement la voix même de la lecture : *dans le texte, seul parle le lecteur.* Cette inversion de nos préjugés (qui font de la lecture une *réception*, ou, en mettant les choses au mieux, une simple participation psychologique à l'aventure racontée), cette inversion peut s'illustrer par une image linguistique : dans le verbe indo-européen (grec, par exemple), deux diathèses (précisément : deux *voix*) s'opposaient : la voix moyenne, selon laquelle l'agent accomplissait l'action pour son propre compte (*je sacrifie pour moi-même*), et la voix active, selon laquelle il accomplissait cette même action au profit d'un autre (ainsi du prêtre qui sacrifiait dans l'intérêt de son client). A ce compte, l'écriture est *active*, car elle agit pour le lecteur : elle procède, non d'un auteur, mais d'un *écrivain public*, notaire chargé par l'institution, non de flatter les goûts de son client, mais de consigner sous sa dictée le relevé de ses intérêts, les opérations par lesquelles, à l'intérieur d'une économie du dévoilement, il gère cette marchandise : le récit. » (*Ivi*, pp. 245-246).

³⁷⁰ Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Buccaneer books, Cutchogue, New York, 1982.

2.6 *Plus rien d'actuel (tous les livres sont en retard). Ou : note pour un autoportrait littéraire.*

Les grandes œuvres signifient toujours plus qu'elles n'ont conscience de le dire. La constance d'un mouvement se retrouve souvent dans un horizon d'attente, dans des habitudes de faire ou de penser, et se poursuit dans des conséquences que ce mouvement même ignorait. Ce qui est vrai de genres déjà spécialisés le sera encore plus pour des écrits à leur base aussi indéterminés que « certains », « présents », et qui n'appartiennent plus à la littérature à moins qu'ils ne frayent pour elle des voies inexplorées. Il s'agit parfois de récits passés inaperçus, écrits dans l'urgence, comme les petits fragments que les déportés se dépêchaient d'écrire sur de minuscules morceaux de papier qu'ils ensevelissaient ensuite sous la terre. Ces hommes, comme les grands artistes, cherchaient à devenir eux-mêmes dans leurs écrits, se recouvrant d'images tirées souvent du quotidien, et s'essayant à mimer la réalité qui était la leur, mais qui gardait pourtant le visage des vérités de leur époque. Au tournant de l'Histoire, même les vérités les mieux établies devenaient douteuses, et, travaillées par « une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination »³⁷¹, se dressaient comme les signes d'un Mal qui revient dans la répétition passionnée des thèmes déjà orchestrés par le monde. C'est pourquoi ce monde extérieur prenait aussitôt l'air d'une contradiction essentielle au pieds de laquelle l'Histoire aurait tout remmené, et à la quelle il fallait tout sacrifier, lui régler sa conduite et la poursuivre dans toutes ses conséquences, jusqu'à ce que le langage même devient pareil à cet endroit « obscure et fraîche »³⁷², disait Marguerite Duras dans *Écrire*, « il y avait une pièce comme ça [...] pour les réserves de guerre » : une *dépense*, c'est le mot.

³⁷¹ Antelme, Robert, *L'espèce humaine, Avant-propos*, Gallimard, Paris, 1957, p. 9.

³⁷² Duras, *Écrire*, cit., p. 58.

Ces textes produisent une expérience qui fait que tout à coup l'on remet en cause la nature de ce que devrait être l'entreprise littéraire, et c'est lors de ces ruptures qu'ils rejoignent tout particulièrement les réflexions autour de l'autoportrait que Michel Beaujour introduit dans son livre *Miroirs d'encre*³⁷³.

C'est aux circonstances « où les rapports entre la monade microcosmique et le macrocosme linguistique et culturel se problématisent en s'affrontant »³⁷⁴ qu'il faudra s'attacher spécialement en vue d'aborder l'œuvre de Marguerite Duras et de l'*executer* (au sens théâtral, le *performer*, du moins en ce que « ce sont moins des conclusions identiques qui font les intelligences parentes, que les contradictions qui leur sont communes »³⁷⁵) en tant que *autoportrait* (le « macrocosme » étant aussi celui des genres littéraires), ou, plus en général, de l'envisager comme un acte qui, ne démissionnant pas devant ce qui le questionne, au contraire *s'active* précisément en lui donnant la parole. Ou une voix.

Il y a alors quelque chose qui frappe à la lecture de la petite introduction où Marguerite Duras présente son livre, où elle raconte comment elle en a retrouvé le texte, et comment elle ne le reconnaissait pas. Dans cette introduction Duras ne parle pas en écrivain, elle définit ses textes *sacrées* et dit que toute la littérature lui fait honte. Sa place, par rapport à ce livre, se trouve paradoxalement parmi ses propres lecteurs.

³⁷³ *Ibid.* « L'endroit où l'on met les fruits, les légumes, le beurre salé pour les garder au frais à l'intérieur... Il y avait une pièce comme ça... obscure et fraîche... je crois que c'est ça, une *dépense*, oui c'est ça. C'est le mot. Pour les réserves de guerre les mettre à l'abri. » (*Ibid.*).

³⁷⁴ Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Seuil, Paris, 1980, p. 40.

³⁷⁵ Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1943, p. 132.

Il s'agit du texte qui relate l'attente et puis le retour de son mari Robert Antelme, déporté en Allemagne, des cahiers qu'elle aurait écrit en 1945 et dont elle aurait oublié jusqu'à l'existence, perdus, puis retrouvés et publiés 40 ans après, en 1985. Une fois ce texte retrouvé – peut-être par hasard, peut-être quelques années auparavant³⁷⁶ – Duras dit n'avoir « aucun souvenir de l'avoir écrit », d'être troublée par cette « chose » pour qui « le mot écrit ne conviendrait pas. »³⁷⁷ Au delà de l'anecdote qui serait à l'origine de la publication du livre, l'évocation d'une écriture dont l'auteur n'aurait plus conscience, on l'a vu, relève d'un choix poétique fort précis, qui contribue notamment à éloigner *La douleur* de toute pratique narcissique qui va de soi et dont il n'y aurait rien de plus à dire qu'il n'y a à voir dans une vitre parfaitement transparente. De façon singulière, l'image des *cahiers* retrouvés entame le mouvement particulier qui approche l'écriture de la transgression :

Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis.

*Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver.*³⁷⁸

³⁷⁶ Il s'agit du « Cahiers Presses du XXe siècle » et du « Cahiers de cent pages », récemment publiés sous la direction de Sophie Bogaert et Olivier Corpet avec d'autres textes rédigés entre 1943 et 1949 que Marguerite Duras elle-même avait réunis et consignés à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) en 1995 : Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L./Imec, Paris, 2006. En 1976 Marguerite Duras en avait publié anonymement un extrait dans le premier numéro de la revue *Sorcières*, sous le titre de « Pas mort en déportation ». Elle y décrit le lent retour à la vie de son mari revenu du camp de Dachau.

³⁷⁷ Duras, *La douleur*, cit., p. 10.

³⁷⁸ *Ibid.*

Le statut incertain du texte³⁷⁹ relève alors tout spécialement du double jeu d'une sensibilité étrange, coupable, (dans le vocabulaire de Georges Bataille), *érotique*³⁸⁰, qui fait dire encore que « La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie », et qui est en relation avec une certaine notion du *négatif* repérable dans la grande tradition de la littérature moderne. Si d'un côté Marguerite Duras paraît en effet vouloir tout sacrifier à la présence matérielle du récit qui brouille sa mémoire, négociant même une certaine distance avec la narratrice, du même coup elle voit bien dans ces pages ce qu'il peut y avoir de plus sérieux et de plus vrai dans sa vie, et qui à ce moment-là ne peut être échangé contre rien. Même humilié, ce texte représente en somme sa seule certitude, encore que située d'emblée très loin de toute « vérité » autobiographique, méconnaissance du sujet par lui-même, aliénation ou saisie rétrospective de la personnalité.

La dualité qui est à l'œuvre s'introduit et se maintient notamment par des sentiments d'effroi qui retentissent de part et d'autre des versants. Duras dit se souvenir, maintenant, comme de l'oubli de l'écriture même³⁸¹. Elle produit un arrêt sur l'image de ces cahiers tissés d'une mémoire qui n'est plus la sienne, mais où elle retrouve, pourtant, le paysage nu d'une série de clichés qu'elle invite à parcourir encore. « Mémoire d'ombres et de pierre » comme dans *Hiroshima mon amour*³⁸², d'images et d'écriture. Marguerite Duras en fait le tour et prend sa place

³⁷⁹ Dans le préambule Marguerite Duras désigne son texte par le terme de « Journal », tout en y précisant qu'il « ne [lui] semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L. » (Duras, *La Douleur*, cit., p.10.). C'est ce qu'elle confie également à Marianne Alphant : « à mon avis, j'ai dû commencer à écrire *La Douleur* quand on est allé dans des maisons de repos pour déportés » (« Libération », 17 avril 1985) ; c'est à dire plusieurs mois après le retour de Robert Antelme. C'est en particulier la publication des *Cahiers de la guerre* qui a permis d'établir le caractère factice de ce texte, qu'elle désigne alors sous le terme de « journal », mais qui a été rédigé peu de temps après les événements qu'il relate : « le manuscrit révèle que les dates qui le ponctuent ont très vraisemblablement été ajoutées après la première rédaction. » (Duras, *Cahiers de la guerre...*, cit., p. 161).

³⁸⁰ « L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait, une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre » (Bataille, Georges, *L'érotisme*, dans *Œuvres complètes*, vol. X, Gallimard, p. 42).

³⁸¹ Cft. Duras, *Hiroshima mon amour*, cit., p. 105.

³⁸² « Comme toi, moi aussi j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre. » Duras, *Hiroshima mon amour*, cit., p.

parmi ses lecteurs, se résignant à n'être plus en lisant, tout comme eux, que l'intelligence performant ce spectacle dérisoire.³⁸³

Si, avec le préambule, on est déjà loin de l'autobiographie (en ce que cette pratique serait une forme d'aliénation, et dans la mesure où cette aliénation aura existé) la présence à soi de l'énonciation nous mène au cœur de l'expérience fondatrice de l'« autoportrait », tel que le définit Michel Beaujour. En exécutant le détail de cette écriture de *La douleur* comme un *miroir d'encre*, sa réponse avec celle de Michel Beaujour pour un accent particulier - son relief même – sur les avenues du sens, on retrouvera notamment l'obsession de cellules, de thèmes, un univers pervers qui combine des figures de méditation, des images, hallucinations qui alternent le récit des événements composant un tissu de thèmes et de discours qu'on traverse comme les restes désormais inactuels du monde contemporain, sa réalité même. L'on pourra ainsi mettre en évidence la façon singulière dont Duras aura travaillé la référence culturelle et linguistique dans le souvenir morcelé, brouillé, arrangé, raturé enfin, en vue de constituer un ensemble d'images à travers lesquelles se figure une histoire pour une lecture qui revienne, ensuite, y questionner son sort particulier.

L'on s'aperçoit alors, aussitôt, que *La douleur* est un morceau de temps taillé dans l'expérience, la différence irréductible d'instant où il s'agit d'imiter sans qu'il y aura eu d'original : une facette dont l'éclat se resserre autour d'une crise qui est en relation avec un avenir incertain.

32).

³⁸³ Il est frappant à ce propos de constater combien le travail littéraire réalisé par Duras lors de la parution de *La Douleur*, ait été un travail de mise en forme qui n'attente pas à l'essentiel de ces pages.

Confrontée à son époque, dont elle ne se sent plus contemporaine, la narratrice fait un effort ultérieur, extrême, où l'écriture tournée au présent paraît relever une fois pour toute sa *présence* exclusive :

Je devrait raconter cette attente en parlant de moi à la troisième personne.³⁸⁴

Elle le dit à ce point précis du manuscrit où tout repère paraît s'épuiser dans l'attente solitaire d'une femme dans Paris libéré, et la rupture avec le macrocosme culturel (« Il n'y a plus la place en moi pour la première ligne du plus grand livre du monde. Le plus beau livre est inutile, il est en retard, moi je suis à la pointe de l'attente³⁸⁵ ») entraîne le doute sur l'existence en tant que réalité vécue :

Je n'existe plus à coté de cette attente.³⁸⁶

Et en effet dans la version publiée, ce fragment ayant été enlevé, le pronom personnel indéfini « on » relève le « Je »³⁸⁷, gage d'un sujet qui retrouve toujours dans ses gestes une vie qui n'est pas la sienne, et qui le met en relation avec un destin exceptionnel qu'il ferait revivre³⁸⁸. Il s'agit d'ailleurs du fragment où elle parle des lectures qu'elle a essayé de faire, et où elle dit que malgré « l'enchaînement des phrases ne se fait plus, pourtant on soupçonne qu'il existe » ; elle dit aussi qu'« un autre enchaînement nous tient : celui qui relie leur corps à notre vie »³⁸⁹ ; faisant suivre une série d'images de la mort hallucinée de R.L. ailleurs, en Allemagne ; images remmenées ici, ce qui rend manifeste une fois de

³⁸⁴ Duras, *Cahiers de la guerre...*, cit, p. 215.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 216 .

³⁸⁶ *Ivi*, p. 215.

³⁸⁷ Cft. : « On n'existe plus à coté de cette attente. » (Duras, *La douleur*, cit., p. 43).

³⁸⁸ Des *Cahiers* à la *Douleur* on bouscule en effet souvent de la première à la troisième personne : « Dans la rue, on dort, les mains dans les poches bien calées, les jambes avancent. » (*Cahiers de la guerre*, cit., p. 177). « Dans la rue je dors. Les mains dans les poches, bien calées, les jambes avancent. » (*La douleur*, cit., p.13).

³⁸⁹

plus une pratique de l'agencement de parties hétérogènes, où la narratrice s'engage en fonction de ce *soupçon*. Ayant perdu ainsi tout espoir vain de témoigner de ce qu'elle fut, la narratrice manœuvre ainsi un certain renversement, un détour qui substitue à la mémoire biographique de l'auteur la mémoire qui se déroule à l'intérieur du texte, une mémoire *bibliographique*, où tous les livres auront été en retard une sorte de scénario de l'attente que seuls définissent des détails et qui se réfère assez peu à ce qui précède l'écriture :

D. me dit cela: il faudrait essayer de lire. On devrait pouvoir lire quoi qu'il arrive. » On a essayé de lire, on aura tout essayé, mais l'enchaînement des phrases ne se fait plus, pourtant on soupçonne qu'il existe. Mais parfois on croit qu'il n'existe pas, qu'il n'a jamais existé, que la vérité c'est maintenant. Un autre enchaînement nous tient :celui qui relie leur corps à notre vie. [...] Il n'y a plus la place en moi pour la première ligne des livres qui sont écrits. Tous les livres sont en retard sur Mme Bordes et moi. Nous sommes à la pointe d'un combat sans nom, sans armes, sans sang versé, sans gloire, à la pointe de l'attente. Derrière nous s'étale la civilisation en cendres, et toute la pensée, celle depuis des siècles amassée. Mme Bordes se refuse à toute hypothèse. Dans la tête de Mme Bordes comme dans la mienne ce qui survient ce sont des bouleversement sans objet, des arrachements d'on ne sait quoi, des écrasements idem, des distances qui se créent comme vers des issues, et puis qui se suppriment, se réduisent jusqu'à presque mourir, ce n'est que souffrances partout, saignements et cris, c'est pourquoi la pensée est empêchée de se faire, elle ne participe pas au chaos mais elle est constamment supplantée par ce chaos, sans moyens, face à lui.³⁹⁰

Ce détour se compose en effet d'un mouvement double et contradictoire, en ce sens que le verbe *soupçonner* désigne en même temps les deux contraires. Tout

³⁹⁰ Duras, *La douleur*, pp. 43-44-45.

d'abord, et d'une manière fondamentale, le fait de *soupçonner* produit un recul, plus de place pour la moindre hypothèse, lorsque Paris est en fièvre, exultant pour la paix retrouvée, alors qu'il y en a qui vont encore de l'hôtel Lutetia³⁹¹ à la gare d'Orsay pour avoir de nouvelles des déportés, *poursuivis par la paix*. On est le 28 avril, la civilisation partout amassée, plus rien d'actuel :

28 avril.

Ceux qui attendent la paix n'attendent pas, rien. Il y a de moins en moins de raisons de ne pas avoir de nouvelles. La paix apparaît déjà. C'est comme une nuit profonde qui viendrait, c'est aussi le commencement de l'oubli. La preuve en est là déjà: Paris est éclairé la nuit. La place Saint-Germain-des-Prés est éclairée comme par des phares. Les Deux Magots sont bondés. Il fait encore trop froid pour qu'il y ait du monde sur la terrasse. Mais les petits restaurants sont bondés aussi. Je suis sortie, la paix m'est apparue imminente. Je suis rentrée chez moi rapidement, poursuivie par la paix. J'ai entrevu qu'un avenir possible allait venir, qu'une terre étrangère allait émerger de ce chaos et que personne n'attendrait plus. Je n'ai de place nulle part. Je ne suis pas ici, mais là-bas avec lui dans cette zone inaccessible aux autres, inconnaissable aux autres, là où ça brûle et où on tue. Je suis suspendue à un fil, la dernière des probabilités, celle qui n'aura pas de place dans les journaux. La ville éclairée a perdu pour moi toute autre signification, que celle-ci : elle est signe de mort, signe de demain sans eux. Il n'y a plus rien d'actuel dans cette ville que pour nous qui attendons. Pour nous elle est celle qu'ils ne verront pas. Tout le monde s'impatiente de voir la paix tant tarder à venir. Qu'attendent-ils pour signer la paix? On entend cette phrase partout. La menace est plus grande chaque jour. Aujourd'hui on apprend que Hitler est mourant. C'est Himmler qui l'a dit à la radio allemande dans un dernier appel, en même temps qu'il adressait aux Alliés une demande de capitulation. Berlin brûle,

³⁹¹ Centre d'accueil des déportés survivants entre avril et août 1945, à Paris. Lieu aussi de l'attente sans lendemain pour ceux qui n'y retrouveront jamais les prisonniers qu'ils sont venus chercher.

défendu seulement par « les trente bataillons du suicide » et dans Berlin Hitler se serait tiré une balle de revolver dans la tête. Hitler serait mort, mais la nouvelle n'est pas certaine.³⁹²

Et c'est tout au bout de ce mouvement qui mesure la rupture, terrible, *douloureuse*, que la narratrice aura touché à cette « liberté du sujet » dont parle Michel Beaujour :

L'autoportraitiste travaille ces données brutes, et ne les range sous des rubriques que pour les relier tant bien que mal selon les impératifs d'une taxinomie dont la configuration et les raisons échappent à un sujet aussi aveugle qu'Œdipe, et qui ramène tout à sa liberté, à son moi et à son énonciation.³⁹³

En effet ce même sentiment de tremblement par rapport à ce qui paraît alors devenir l'objet d'un interdit, laisse rebondir en même temps une certaine fascination, un attrait qui entame le mouvement contraire et coupable qui le dépasse et le complète, pour ainsi dire, en tant que *interdit*³⁹⁴. Accomplissant le détour, la narratrice ne dit plus rien d'elle-même sinon après avoir négocié une certaine distance avec cette autre soi-même – la même femme – qu'elle perçoit sur le « miroir d'encre », selon l'expression de Beaujour, brouillé par le langage et la

³⁹² Duras, *La douleur*, cit., p. 58. « 28 avril. Ceux qui attendent la paix n'attendent pas, rien. [...] la la paix m'apparaît comme un crépuscule qui s'étendra sur des morts. [...] Ce sera aussi le commencement de l'oubli. Paris est éclairé la nuit. Je me suis retrouvée trouvée l'autre jour place Saint-Germain-des-Prés, complètement éclairée comme par un phare. Les Deux Magots étaient bondés. Des têtes émergeaient de la fumée de cigarette à l'intérieur. Il faisait encore trop froid pour qu'il y ait du monde sur la terrasse. La rue était déserte. La paix m'est apparue possible, et je suis rentrée chez moi rapidement. J'ai entrevu un avenir possible qui émergeait. Je suis une épave, je n'ai de place nulle part, je ne suis nulle part qu'avec lui, c'est-à-dire dans une zone inaccessible à ceux qui n'ont personne là-bas. Je suis suspendue à une échéance improbable et les choses ne me touchent que comme des signes. Le réverbère de la place est un signe. Il a perdu pour moi toute autre signification. Il n'y a plus rien d'actuel, pour nous qui attendons. Les autres s'impatientent, au contraire, les soldats veulent rentrer chez eux, les civils veulent rentrer chez eux : 'Qu'attendent-ils pour signer la paix ? » À cette phrase cent fois répétée, je sais que la menace est plus grande. » (Duras, *Cahiers de la guerre*, cit., pp. 236-237).

³⁹³ Beaujour, *Miroirs d'encre*, cit., p. 10.

³⁹⁴ « *La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète* » (Bataille, *L'érotisme*, cit., p. 71).

taxinomie encyclopédique de sa culture, qui la précèdent et la dépassent nécessairement. Plus rien d'actuel, tous les livres sont en retard.

Il y va d'une médiation entre l'individu et sa culture, bien sûr, mais aussi d'une béance, d'une butée, et même d'une résistance, sa vie n'étant obtenue que par quelques abus ou transport de signification, une mouvance impliquant nécessairement l'oubli, une perte. Le sort du monde entier – et le sien à l'intérieur de celui-ci – la narratrice le voit se jouer dans des mythes sans profondeur, comme celui de la douleur humaine qui multiplie ses visages dans une répétition démesurée. On pourrait alors imaginer, une fois ce détour accompli, qu'une parole anonyme s'organise selon des divisions topiques ou selon les catégories qui balisent tout le champ du connu et du connaissable ; un ordre associatif et, pourrait-on dire, thématique pourrait enfin s'installer entre les faits remémorés et racontés, dont la logique relève d'une taxinomie qui les distribue et les articule ultérieurement les unes aux autres – selon l'image du miroir encyclopédique utilisée par Beaujour, le *speculum médiéval* qui se caractérise, outre que par les multiples renvois qu'il autorise, par les multiples rajouts possibles. Ce qui vient définir, dans ce cas particulier, les deux voies du *soupçon* qu'on a vu habiter *La douleur*. On y retrouve la rage et les doutes de la narratrice à propos des questions fondamentales qui ont rapport à l'expérience, à la mémoire et à la réalité même ; ses hallucinations et parfois ses réflexions, entre la raison et la folie, l'angoisse d'une femme qui cherche une langue conforme, et se voit obligée de prendre des unités sémantiques, des figures empêtrées des savoirs de son époque qui la soupçonne ainsi, et d'établir une combinatoire, une syntaxe, un autre *enchaînement*, la tête contre cette vitre sans

plus pouvoir dormir, ou alors les mains dans les poches, dans la rue, le sommeil de ceux qui ne dorment pas³⁹⁵ :

[...] Dehors, avril.

Dans la rue je dors. Les mains dans les poches, bien calées, les jambes avancent. Éviter les kiosques à journaux. Éviter les centres de transit. Les Alliés avancent sur tous les fronts. Il y a quelques jours encore c'était important. Maintenant ça n'a plus aucune importance. Je ne lis plus les communiqués. C'est complètement inutile, maintenant ils avanceront jusqu'au bout. Le jour, la lumière du jour a profusion sur le mystère nazi. Avril, ce sera arrivé en avril. Les armées alliées déferlent sur l'Allemagne. Berlin brûle. L'Armée Rouge poursuit son avance victorieuse dans le Sud, Dresde est dépassé. Sur tous les fronts on avance. [...] D. est assis loin de moi. Je regarde un point fixe au-delà de la fenêtre noire. D. me regarde. Alors je le regarde. Il me sourit, mais ce n'est pas vrai. [...] Je vais à la cuisine, je mets des pommes de terre à cuire. Je reste là. J'appuie mon front contre le rebord de la table, je ferme les yeux. [...] D. part. L'appartement craque sous mes pas. J'éteins les lampes, je rentre dans ma chambre. Je vais lentement pour gagner du temps, ne pas remuer les choses dans ma tête. Si je ne fais pas attention, je ne dormirai pas. Quand je ne dors pas du tout, le lendemain ça va beaucoup plus mal. Je m'endors près de lui tous les soirs, dans le fossé noir, près de lui mort. [...] Le soir ma concierge me guette devant la porte, elle me dit d'aller

³⁹⁵ *Ceux qui ne dormaient pas*. Parmi ceux qui attendaient, ceux qui ne dormaient pas, il y avait aussi Jacqueline Mesnil-Amar, qui avait tenu un journal intime depuis l'arrestation par la Gestapo de son mari, résistant juif, jusqu'à l'évasion de celui-ci du wagon qui l'emmenait, lui et ses camarades, à Auschwitz ; autrement dit du 18 juillet au 24 août 1944. Avec une force extraordinaire, au service d'un sentiment toujours retenu, mais constant, elle confie à son journal ses inquiétudes d'abord, l'amour immense qui la lie à son mari pour qui elle craint les tortures et la mort ; mais elle raconte aussi le quotidien d'une femme de la bourgeoisie juive française, très assimilée, très cultivée, dont l'enfance s'est déroulée dans les beaux quartiers de Paris et qui découvre avec la guerre qu'être française juive ce n'est pas tout à fait la même chose qu'être française non-juive. Dans ce Paris de la Libération – juste avant, juste après –, elle erre, cherchant refuge ici et là avec sa fille d'une dizaine d'années ; retrouvant des camarades du même réseau, se souvenant de la vie « d'avant », avant la déchirure de la guerre. Après la guerre, Jacqueline Mesnil-Amar a publié pour le « Bulletin du service central des déportés israélites » quelques articles sur la déportation, dont un sur les enfants, assurément le plus poignant. Ils sont repris dans ce livre paru en 1957 aux éditions de Minuit, trop tôt sans doute, à une époque où tout le monde était désireux de tourner la page. (Mesnil-Amar, Jacqueline, *Ceux qui ne dormaient pas* (1944-1946, fragments de journal), les Éditions de Minuit, Paris, 1957).

voir Mme Bordes, la concierge de l'école. Je lui dis que j'irai demain matin qu'elle n'a pas à s'en faire parce que aujourd'hui c'était le stalag VII A qui revenait, qu'il n'est pas encore question du III A. La concierge court pour lui dire. Je monte lentement, je suis très essoufflée par la fatigue. J'ai cessé d'aller voir Mme Bordes, je vais essayer d'y aller demain matin. J'ai froid. Je vais me rasseoir sur le divan près du téléphone. C'est la fin de la guerre. Je ne sais pas si j'ai sommeil. Depuis quelque temps déjà je n'éprouve plus le sommeil. Je me réveille alors je sais que j'ai dormi. Je me lève, je colle mon front contre la vitre. En bas le Saint-Benoit, c'est plein, une ruche. Il y a un menu clandestin pour ceux qui peuvent payer. Ce n'est pas ordinaire d'attendre ainsi. Je ne saurai jamais rien. [...] Je me rendors. Quand je me réveille M. est parti. D. va chercher un thermomètre. J'ai de la fièvre.

Pour une histoire du journal de *La douleur* : un « miroir d'encre », on aura retrouvé enfin un texte bref, qui présente initialement l'indication des dates où les fragments auraient été écrits, mais qui peu à peu les fait disparaître, suivant, en effet, d'autres divisions logiques (*un autre enchaînement nous tient*). Son espace vient alors se modeler sur tel endroit, telle ville, telle chambre, telle gare, qui s'animent au présent comme l'écran du cinéma, où des personnages à leur tour réduits à l'état d'objets bidimensionnel, figures et même images à deux faces, qui ne paraissent exister que par l'attention qu'on leur porte :

C'est une seule image à deux faces: sur l'une d'elles il y a lui, la poitrine face à l'Allemand, l'espoir de douze mois qui se noie dans ses yeux et sur l'autre face il y a les yeux de l'Allemand qui visent. Voila les deux faces de l'image. Entre les deux il me faut choisir, lui qui roule dans le fossé, ou l'Allemand qui remet la mitraillette sur son épaule et qui part. Je ne sais pas s'il faut m'occuper de le

recevoir dans mes bras et laisser fuir l'Allemand, ou laisser Robert L. et me saisir de l'Allemand qui l'a tué et crever ses yeux qui n'ont pas vu les siens. Depuis trois semaines je me dis qu'il faudrait les empêcher de tuer quand ils fuient. Personne n'a rien proposé. On aurait pu envoyer des commandos de parachutistes qui auraient pu tenir les camps pendant les vingt quatre heures qui les séparaient de l'arrivée des Alliés. Jacques Auvray avait tenté de mettre au point la chose, cela depuis aout 1944. Elle n'a pas été possible parce que Fresnay n'a pas voulu que l'initiative en revienne à un mouvement de résistance. Lui, ministre des P.G. et des déportés, n'avait pas le moyen de le faire. Donc, il a laissé fusiller. Maintenant jusqu'au dernier camp de concentration libéré il y aura des fusillés. Il n'y plus rien à faire pour les en empêcher. Dans mon image à double face, parfois, derrière l'Allemand, il y a Fresnay qui regarde.

Le journal de *La douleur* arrange les images de la souffrance individuelle de la perte d'un être cher et celles de la souffrance monumentale incarnée à la dimension de l'Histoire. Des mouvements alternatifs s'ébauchent entre l'espace clos de l'appartement et le monde extérieur, bruyant et irréel, où l'attente devient active et combattive. Pourtant le martèlement qui revient sous la forme de battement des tempes, rafales de mitraillette, pensées et images obsessives, les saccades dans le rythme et la syntaxe, les phrases brèves et tranchantes, rythment ces changements de décor, où les catégories ordinaires pour la compréhension de l'expérience (espace extérieur, espace intérieur, au sens aussi d'un espace intérieur et intime qui s'opposerait au monde extérieur) n'auront servi qu'à formuler le paradoxe de s'éprouver n'étant plus son propre contemporain. Lieu pourtant exclusif de cette épreuve de l'impossible de l'expérience, le texte n' y aura été pour rien ; où plutôt n'aura été que *acte*, acte de parole qui s'active pour un lecteur qui s'éprouve en lisant comme étant interpellé, comme étant *soupçonné* dans le texte où, seul, parle.

Partout où l'on sera ce sera inhabitable, voilà ce que disait Beckett dans son deuxième *texte pour rien* : alors partir ? « non, rester plutôt, car partir où, maintenant qu'on est fixé ? »³⁹⁶ Plus rien d'actuel :

Elle a dit : « Vous savez que Belsen a été libéré? » Je l'ignorais. Encore un camp de plus, libéré. Elle a dit : « Hier après-midi. » Elle ne l'a pas dit, mais je le sais, les listes des noms arriveront demain matin. Il faut descendre, acheter le journal, lire la liste. Non. Dans les tempes j'entends un battement qui grandit. Non je ne lirai pas cette liste. D'abord le système des listes, je l'ai essayé depuis trois semaines, il n'est pas celui qui convient. Et plus il y a de listes, plus il en paraîtra, moins il y aura de noms sur ces listes. Il en paraîtra jusqu'au bout. Il n'y sera jamais si c'est moi qui les lis. Le moment de bouger arrive. Se soulever, faire trois pas, aller à la fenêtre. L'école de médecine, là, toujours. Les passants, toujours, ils marcheront au moment ou j'apprendrai qu'il ne reviendra jamais. Un avis de décès. On a commencé ces temps-ci à prévenir. On sonne: « Qui est là. - Une assistante sociale de la mairie. » Le battement dans les tempes continue. Il faudrait que j'arrête ce battement dans les tempes. Sa mort est en moi. Elle bat à mes tempes. On ne peut pas s'y tromper. Arrêter les battements dans les tempes -arrêter le cœur - le calmer- il ne se calmera jamais tout seul, il faut l'y aider.

³⁹⁶« Brusquement, non, à force, à force, je n'en pus plus, je ne puis continuer. Quelqu'un dit, Vous ne pouvez pas rester là. Je ne pouvais pas rester là et je ne pouvais pas continuer. Je vais décrire l'endroit, ça c'est sans importance. Le sommet, très plat, d'une montagne, non, d'une colline, mais si sauvage, assez. Bourbe, bruyère à hauteur de de genou, imperceptibles sentiers de brebis, dénudations profondes. C'est au creux d'une de celles-ci que je gisais, à l'abri du vent. Beau panorama, sans le brouillard qui voilait tout, vallées, lacs, plaine, mer. Comment continuer ? Il ne fallait pas commencer, si, il le fallait. Quelqu'un dit, peut-être le même, Pourquoi êtes-vous venu ? J'aurais pu rester dans mon coin, au chaud, au sec, à l'abri, je ne pouvais pas. Mon coin, je vais le décrire, non, je ne peux pas. C'est simple, je ne peux plus rien, on dit ça. Je dis au corps, Ouste, debout, et je sens l'effort qu'il fait, pour obéir, comme une vieille carne tombée dans la rue, qu'il ne fait plus, qu'il fait encore, avant de renoncer. Je dis à la tête, Laisse-le tranquille, reste tranquille, elle cesse de respirer, puis halète de plus belle. Je suis loin de toutes ces histoires, je ne devrais pas m'en occuper, je n'ai besoin de rien, ni d'aller plus loin, ni de rester où je suis, tout cela m'est vraiment indifférent. Je devrais m'en détourner, du corps, de la tête, les laisser s'arranger, les laisser cesser, je ne peux pas, il faudrait que moi je cesse. Ah oui, nous sommes plus d'un on dirait, tous sourds, même pas, unis pour la vie. Un autre dit, ou le même, ou le premier, ils ont tous la même voix, tous les même idées, vous n'aviez qu'à rester chez vous. Chez moi. On voulait que je rentre chez moi. Ma demeure. Sans le brouillard, avec de bons yeux, avec une longue-vue, je la verrais d'ici. Ce n'est pas de la simple fatigue, je ne suis pas simplement fatigué, malgré l'ascension. Ce n'est pas non plus que je veuille rester ici. [...] On est là, partout où l'on sera ce sera inhabitable, voilà. Alors partir, non rester plutôt. Car partir où, maintenant qu'on est fixé ? » (Beckett, Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, Minuit, Paris, 1958, pp. 115-116-117, 123-124)

Arrêter l'exorbitation de la raison qui fuit, qui quitte la tête. Je mets mon manteau, je descends. La concierge est là : « Bonjour madame L. » Elle n'avait pas un air particulier aujourd'hui. La rue non plus. Dehors, avril.³⁹⁷

Un va-et-vient obsédant se trace alors *également* entre « ici » et « là-bas », où les images de Paris et celles de l'Allemagne vaincue se disposent dans une totale contiguïté spatiale, dessinant l'endroit imaginaire où gît le cadavre de Robert Antelme. Des clichés qui défilent à toute allure, pleines de couleurs et de zones sombres comme les détails d'un tableau immense et complexe ; un défilement où apparaît soudain, en gros plan, un soleil rouge, lent, ou le grain d'une peau, le délié d'une main :

L'Allemagne, réduite à elle-même. Le Rhin est traversé, c'était couru. Le grand jour de la guerre : Remagen. C'est après que ça a commencé. Dans un fossé, la tête tournée contre terre, les jambes repliées, les bras étendus, il se meurt. Il est mort. A travers les squelettes de Buchenwald, le sien. Il fait chaud dans toute l'Europe. Sur la route, à coté de lui, passent les armées alliées qui avancent. Il est mort depuis trois semaines. C'est ça, c'est ça qui est arrivé. Je tiens une certitude. Je marche plus vite. Sa bouche est entrouverte. C'est le soir. Il a pensé à moi avant de mourir. La douleur est telle, elle étouffe, elle n'a plus d'air. La douleur a besoin de place. Il y a beaucoup trop de monde dans les rues, je voudrais avancer dans une grande plaine, seule. Juste avant de mourir, il a du dire mon nom. Tout le long de toutes les routes d'Allemagne, il y en a qui sont allongés dans des poses semblables à la sienne. Des milliers, des dizaines de milliers, et lui. Lui qui est à la fois contenu dans les milliers des autres, et détaché pour moi seule des milliers des autres, complètement distinct, seul. Tout ce qu'on peut savoir quand on ne sait rien, je le sais. Ils ont commence par les évacuer, puis à la dernière minute, ils les

³⁹⁷Duras, *La douleur*, cit., pp. 12-13.

ont tués. La guerre est une donnée générale, les nécessités de la guerre aussi, la mort. Il est mort en prononçant mon nom. Quel autre nom aurait-il pu prononcer? Ceux qui vivent de données générales n'ont rien de commun avec moi. Personne n'a rien de commun avec moi. La rue. Il y a en ce moment à Paris des gens qui rient, des jeunes surtout. Je n'ai plus que des ennemis. C'est le soir, il faut que je rentre attendre au téléphone. De l'autre côté aussi c'est le soir. Dans le fossé l'ombre gagne, sa bouche est maintenant dans le noir. Soleil rouge sur Paris, lent. Six ans de guerre se terminent. C'est la grande affaire du siècle. L'Allemagne nazie est écrasée. Lui aussi dans le fossé. Tout est à sa fin. Impossible de m'arrêter de marcher. Je suis maigre, sèche comme de la pierre. A côté du fossé, le parapet du pont des Arts, la Seine. Exactement, c'est à droite du fossé. Le noir les sépare. Rien au monde ne m'appartient plus, que ce cadavre dans un fossé. Le soir est rouge. [...] Sans la présence de D., il me semble que je ne pourrais pas tenir. Il vient chaque jour, quelquefois deux fois par jour. Il reste là. Il allume la lampe du salon, il y a déjà une heure qu'il est là, il doit être neuf heures du soir, on n'a pas encore dîné. [...] D. dans l'appartement ne fait aucun bruit, il y a seulement la rumeur du gaz. On dirait le milieu de la nuit. L'évidence fond sur moi, d'un seul coup, l'information : il est mort depuis quinze jours. Depuis quinze nuits, depuis quinze jours, à l'abandon. Dans un fossé. La plante de pieds à l'air. Sur lui la pluie, le soleil, la poussière des armées victorieuses. Ses mains sont ouvertes. Chacune de ses mains plus chère que ma vie. Connues de moi. Connues de cette façon-là que de moi. Je crie. Des pas très lents dans le salon. D. vient. Je sens autour de mes épaules deux mains douces, fermes, qui me retirent la tête de la table. Je suis contre D., je dis : « C'est terrible. [...] »³⁹⁸

³⁹⁸ Duras, *La douleur*, cit., p. 15. « Rien au monde ne m'appartient plus que ce cadavre dans un fossé. Le soir est rouge. C'est la fin du monde. Je ne meurs contre personne. Simplicité de cette mort. J'aurai vécu. Cela m'indiffère, le moment où je meurs m'indiffère. En mourant je ne le rejoins pas, je cesse de l'attendre. Je préviendrai D. : « Il vaut mieux mourir, que feriez vous de moi. » Habilement je mourrai vivante pour lui, ensuite quand la mort surviendra ce sera un soulagement pour D. Je fais ce bas calcul. Il faut rentrer. D. m'attend. » (*Ibid.*) Ce pages en rappellent d'autres, que l'on entend en stéréophonie, des fragments retrouvés dans son *cahier beige* de la guerre, qui parlent de son amour pour un enfant qui vient de naître, des phrases mises entre parenthèse et écrites dans le souvenir de un autre enfant, mort pendant la guerre. Dans le manuscrit ces feuillets sont mêlés à ce qui reste de ce *cahier beige*, aux souvenirs de l'été italienne 1946 (qui trouvera d'ailleurs sa place à côté du récit de l'attente de Robert L., dans la version publiée de *La*

Aux images de la mort hallucinée de celui-ci répondent les visions de son retour ; un autre « dehors » intervient alors, imaginé sur un fond d'été, sur la plage encadrée en petites séquences hachées qui riment avec celles de l'été à venir :

Mon front contre la vitre froide c'est bon. Je ne peux plus porter ma tête. Mes

douleur). Elle y écrit notamment – à la suite de quelques lignes rédigées avant l'accouchement – qu'un tel enchaînement amoureux contient la mort même de l'objet de cet enchaînement, et que ce n'aura été ainsi que de son vivant que l'on aura fait cette expérience de la mort, la sienne aussi, dans la perte et le deuil : « (Maintenant que je relis ces lignes, il est là, hors de moi, à quelques mètres, il dort. Sa liberté n'est pas moins totale, ni la mienne. Ma vie est liée à la sienne, elle en est dépendante jusque dans ses moindres détails. S'il meurt, la beauté du monde meurt et il fera nuit noire sur ma terre. Autrement dit, s'il meurt, je meurs au monde. C'est pourquoi je n'ai plus peur de sa mort que de la mort. C'est pourquoi le moment où je suis le plus enchaînée, je suis le plus libre. Jamais ma révolte, ma puissance de révolte n'a été aussi violente. Puisqu'un tel amour, un tel enchaînement amoureux est dans l'ordre du possible, en même temps que ce possible contient la mort de l'objet de cet enchaînement, dans ce cas je souhaiterais que Dieu existe pour incarner ce possible, et pour pouvoir le blasphémer. Parce que l'objet de mon amour m'importe plus que moi – non seulement à mes propres yeux mais en soi, il s'encastre dans le monde plus précieusement, son prix est plus grand, ce n'est pas de moi à lui qu'il m'est précieux, mais il m'importe qu'il vive. Ceux qui n'ont pas d'enfant et qui parlent de la mort me font rigoler. Comme les puceaux qui imaginent l'amour, comme des curés. Ils ont de la mort une expérience imaginaire. Ils s'imaginent frappés par la mort, vivants, alors que morts, ils ne pourront pas jouir de cette mort. Alors que devant un enfant, cette idée se vit chaque jour et que si ça arrive, c'est vivant que vous jouissez de votre mort, vous êtes un mort vivant.) » (Duras, *Cahiers de la guerre*, cit., pp. 261-262). Marguerite Duras connaît le prix de cet enfant. La lecture des morceaux précédents rappelle un autre feuillet du *cahiers beige*, consacré entièrement à la mort de son premier enfant, et que Duras reprendra sous le titre « L'horreur d'un pareil amour », publié dans la revue *Sorcières* (1976) et puis dans le recueil *Outside*. On entend ces phrases résonner, prononcées comme les dents serrés, par méchanceté, rage, elles disent beaucoup plus qu'elles ne veulent dire. Vers la fin du feuillet on lit : « Celui-ci, qui est là maintenant et qui dort, celui-ci a ri toute à l'heure, il a rit à une girafe qu'on venait de lui donner. Il a rit et ça a fait un bruit. Il y avait du vent et une petite partie du bruit de ce petit rire m'est parvenue. Alors j'ai relevé un peu la capote de sa voiture, je lui ai redonné sa girafe pour qu'il rie de nouveau. Il a ri de nouveau et j'ai engouffré ma tête dans la capote de la voiture pour capter tout le bruit du rire. Du rire de mon enfant. J'ai mis l'oreille à ce coquillage pour entendre le bruit de la mer. L'idée que ce rire s'en allait au vent était insupportable. Je l'ai pris. C'est moi qui l'ai eu. Parfois quand il bâille, je respire sa bouche, l'haleine de son bâillement. Je ne suis pas une mère cinglée. Je ne vis pas que de ce rire, de cette haleine. Il me faut nombre d'autres choses, de la solitude, un homme. Non, je sais le prix d'un enfant. 'S'il meurt, pensai-je, je l'aurai eu ce rire.' C'est parce que j'en ai perdu un, c'est parce que je sais que ça peut mourir que je suis ainsi. Je mesure toute l'horreur de la possibilité d'un pareil amour. la maternité rend bon, dit-on. Foutaise, depuis que je l'ai je suis devenue méchante. Enfin je suis sûre de cette horreur, enfin je la tiens, enfin les croyants me sont devenus absolument étrangers. » (Ivi, p. 257-258). Ce petit texte consacré à la mort du premier enfant de Duras, qui se trouve dans le « Cahier beige », a été publié anonymement dans la revue « Sorcières » et puis dans le recueil *Outside* sous le titre *L'horreur d'un pareil amour*. Comme pour *La douleur*, dans la version publiée on le retrouve diminué de la rage qui caractérisait les passages particulièrement virulents à l'égard de l'église. Par exemple, en ce qui concerne les dernières phrases : « L'idée que ce rire s'en allait au vent était insupportable. Je l'ai pris. C'est moi qui l'ai eu. Parfois quand il bâille, je respire sa bouche, l'air de son bâillement. 'S'il meurt, j'aurai eu ce rire.' Je sais que ça peut mourir. Je mesure toute l'horreur d'un pareil amour. » (Anonyme, « Sorcières », n. 4, 1976, p. 32) Ou encore, dans un passage précédent : « Le soir, la sœur Marguerite est venue me voir. 'C'est un ange, vous devriez être contente.' 'Que va-t-on en faire ?' 'Je ne sais pas', dit la sœur Marguerite. 'je veux savoir.' 'Quand ils sont si petits on les brûle.' 'Est-ce qu'il est encore là ?' 'Il y est encore.' 'Alors on les brûle ?' 'Oui.' 'C'est vite fait ?' 'Je ne sais pas.' 'Je ne voudrais pas qu'on les brûle.' 'Il n'y a rien à faire.' Le lendemain, la Supérieure est venue : 'Voulez-vous donner vos fleurs à la Sainte Vierge' J'ai dit : 'Non.' La sœur m'a regardé : elle avait soixante-dix ans, elle était desséchée par l'exercice quotidien d'organisatrice de clinique, elle était terrible, elle avait un ventre que j'imaginai noir et sec, plein de racines desséchées. Elle est revenue le lendemain. 'Voulez-vous communier ?' J'ai dit : 'Non.' Alors elle m'a regardée. Son visage était horrible, c'était celui de la méchanceté, celui du diable : 'Ça ne veut pas communier et ça se plaint parce que son enfant est mort.' Elle est partie en claquant la porte. On l'appelait : 'Ma mère.' (C'est un des trois ou quatre êtres que j'ai rencontrés que j'aurais voulu étriper. Étriper. Le mot est vertigineux. Étriper. Le mot a été fait pour elle, pour son ventre plein d'encre noire. » (Duras, *Les cahiers de la guerre*, cit., p. 256.) « Un soir, sœur Marguerite était de

jambes et mes bras sont lourds, mais moins lourds que ma tête. Ce n'est plus une tête, mais un abcès. La vitre est fraîche. Dans une heure D. sera là. Je ferme les yeux. S'il revenait nous irions à la mer, c'est ce qui lui ferait le plus de plaisir. Je crois que de toutes façons je vais mourir. S'il revient je mourrai aussi. S'il sonnait : « Qui est là. — Moi, Robert L. », tout ce que je pourrais faire c'est ouvrir et puis mourir. S'il revient nous irons à la mer. Ce sera l'été, le plein été. Entre le

garde. Je lui ai demandé : 'Que va-t-on en faire ?' Elle m'a dit : 'Je ne demande pas mieux que de rester auprès de vous, mais il faut dormir, tout le monde dort.' 'Vous êtes plus gentille que votre supérieure. Vous allez aller chercher mon enfant. Vous me le laisserez un moment.' Elle crie : 'Vous n'y pensez pas sérieusement ?' 'Si. Je voudrais l'avoir près de moi une heure. Il est à moi.' 'C'est impossible, il est mort, je ne peux pas vous donner votre enfant mort.' 'Je voudrais le voir et le toucher. Dix minutes.' 'Il n'y a rien à faire, je n'irai pas.' 'Pourquoi ?' 'Ça vous ferait pleurer, vous seriez malade. Il vaut mieux ne pas les voir dans ce cas, j'ai l'habitude.' C'est le lendemain, à force, on m'a dit pour me faire taire : on les brûlait. » (« Sorcières », cit., p. 31.) Ce dernier fragment révèle que Duras, lors de la publication sur « Sorcières », a remanié le texte du « cahier beige » en lui ajoutant des passages d'un autre récit très court qui fait également partie du fond Marguerite Duras à l'Imec. Écrit à peu près à la même époque que les *cahiers*, il fait partie des premiers exercices littéraires de Marguerite Duras ; cette fiction entièrement dialoguée et manuscrite, que dans la section « Autres textes » des *Cahiers de la guerre* porte le titre « C'est vous, sœur Marguerite ?... », constitue une variation du texte consacré à la mort de son premier enfant qui se trouve dans le « cahier beige ». On y retrouve en effet le passage cité de « Sorcières », ou le personnage de la sœur Marguerite aussi, cette fois, demande qu'est ce qu'elle en feriez de son enfant mort : « - Vous avez quelque chose à faire ? / - Non. Je ne demande pas mieux que de rester auprès de vous, mais il faut dormir, tout le monde dort. / - Tout le monde dort ? / - Oui. Je vais vous apporter un [somméry]. / - Vous êtes plus gentille que votre supérieure. Vous allez aller chercher mon enfant. Vous me le laisserez un moment. / - Vous n'y pensez pas sérieusement ? / - Si. Je voudrais l'avoir près de moi une heure. Il est à moi. / - C'est impossible, il est mort, je ne peux pas vous donner votre enfant mort. Qu'est-ce que vous en feriez ? / - Je voudrais le voir et le toucher. Si vous voulez. Si vous voulez, dix minutes. / - Il n'y a rien à faire, je n'irai pas. / - Vous avez peur de quoi ? / - Que ça vous fasse pleurer. Vous seriez malade. Il vaut mieux ne pas les voir dans ces cas. J'ai l'habitude. / - C'est de votre supérieure que vous avez peur. Vous n'avez l'habitude de rien. / - Dormez. Votre petit ange veillera pour vous. » (*Cahiers de la guerre*, pp. 379-380). De ce texte aussi, Duras a enlevé les éclats de rage, comme dans dernières phrases. Surtout dans cette variation elle allait jusqu'à évoquer l'épisode où sœur Marguerite avait tué un enfant parce que « c'était un nain, en somme, un petit monstre alors... [...] Alors on lui a enfoncé une serviette de toilette dans a bouche. Mais il voulait vivre le pauvre petit chéri. Ça a été difficile. [...] On disait [à la mère] qu'on le ranimait, qu'on faisait ce qu'on pouvait. » Brûler le corps des enfants morts, ici c'est un acte coupable, secret : « - Qu'est-ce que vous en faites ? / Je n'ai pas le droit de vous le dire. Dormez. / - Dites-le. / - Vous voulez vraiment ? Chez nous, on les BRÛLE. Maintenant vous savez. Dormez. [...] - Vous ne dormez pas encore ? [...] On les brûle. C'est très vite fait. Dans un four électrique. [...] - Pourquoi vous me l'avez dit ? [...] Jamais vous n'auriez dû le dire. » R. est disparu du récit, maintenant elle est seule avec sœur Marguerite et c'est à elle que la mère demande où est-il désormais son enfant, l'assurance de Dieu y est refusée avec force, elle est associée directement au fait de brûler le corps des enfants ou d'en tuer même s'ils sont déformés, et même au sommeil : « - Bien sûr. Je les baptise toujours. Comme ça on est plus sûr. [...] Je l'ai baptisé et je l'ai envoyé au ciel, tout droit. C'était mieux. [...] Quand on porte Dieu dans son cœur, on est toujours sûr. Vous devriez prier avec moi et vous vous endormiriez. [...] Je vous plains beaucoup de ne pas croire dans le Bon Dieu et dans ses œuvres. / - Dans ses œuvres ? / - Si votre enfant est mort, ça veut dire que le Bon Dieu l'a rappelé à lui. Et c'est bien. / - Je voudrais que vous sortiez de cette chambre. » De plus, de la confrontation de ces quelques fragments, portant tous sur le épisode, l'on reconnaît encore des images qui passent de l'un à l'autre, proposées sous des lumières parfois légèrement différentes. Comme celle d'un ange, par exemple, un petit ange qui se déplace dans les mots de sœur Marguerite ; ainsi le petit enfant, dont, dans le « cahier beige », la mère devait être contente car désormais « c'est un ange » (*Cahiers de la guerre*, p. 256) dans « C'est vous, sœur Marguerite ?... » devient, , parce qu'on dit ici qu'elle a eu le temps de le baptiser, un petit « ange gardien. » Les bouquets que la mère ne voulait pas donner à la Sainte Vierge, l'eucharistie refusée, la figure de la Mère Supérieure, le violent dégoût qu'elle inspirait à la narratrice du « cahier beige », jusqu'à lui faire dire qu'il s'agit de l'« un des trois ou quatre êtres que j'ai rencontrés que j'aurais voulu étripier », se retrouvent .. à l'intérieur un déploiement de la haine et de l'épisode nourri de l'encre noir dont le ventre de la Mère était plein – la narratrice l'ayant enfin ainsi étripée –, et qui s'achève dans « C'est vous, sœur Marguerite ?... » avec l'image nouvelle d'une orange gâchée parce donnée à une maman qui n'en a pas besoin parce que son bébé est mort, et qu'elle n'a pas à nourrir. C'est l'image du ventre par rapport à la grossesse qui nous remmène enfin à *La douleur* ; si le ventre de la Mère Supérieure – à peine nommée dans « Sorcières » – était plein

moment où j'ouvre la porte et celui où nous nous retrouvons devant la mer, je suis morte. Dans une espèce de survie, je vois que la mer est verte qu'il y a une plage un peu orangée, le sable. A l'intérieur de ma tête la brise salée qui empêche la pensée. Je ne sais pas où il est au moment où je vois la mer, mais je sais qu'il vit. Qu'il est quelque part sur la terre, de son côté, à respirer. Je peux donc m'étendre sur la plage et me reposer. Quand il reviendra nous irons à la mer, une mer chaude. C'est ce qui lui ferait le plus plaisir, et puis le plus de bien aussi. Il

d'encre, celui de la mère est vide désormais. Cette image *glisse* ainsi du « cahier beige » à « Sorcières » : « La peau de mon ventre me collait au dos tellement j'étais vide. L'enfant était sorti. Nous n'étions plus ensemble. Il était mort d'une mort séparée. Il y avait une heure, un jour, huit jours, mort à part, mort à une vie que nous avons vécue neuf mois ensemble et qu'il venait de mourir séparément. Mon ventre était retombé lourdement, floc, sur lui même, comme un chiffon usé, une loque, un drap mortuaire, une dalle, une porte, un néant que ce ventre. Il avait glorieusement porté dans un bombement adorable, cette graine prospère, ce fruit (un enfant c'est un fruit vert qui vous fait monter la salive à la bouche comme un fruit vert) sous-marin qui n'avait vécu que dans la chaleur glaireuse, veloutée et obscure de ma chair et que le jour avait tué, qui avait été frappé à mort par sa solitude dans l'espace. Si petit et déjà tellement depuis qu'il était mort à part. Les gens disaient : 'Ce n'est pas si terrible à la naissance. Il vaut mieux ça que de les perdre à six mois.' Je ne répondais pas au gens. Était-ce terrible ? Je crois que ça l'était. Précisément cette coïncidence entre sa 'venue au monde' et sa mort. Rien. il ne me restait rien. ce vide était terrible. Je n'avais pas eu d'enfant, même pendant une heure, obligée de tout imaginer. Immobile, j'imaginai. » (*Cahiers de la guerre*, pp. 256-257). « La peau de mon ventre me collait au dos tellement j'étais vide. L'enfant était sorti. Nous n'étions plus ensemble. Il était mort d'une mort séparée. Il y avait une heure, un jour, huit jours ; mort à part, mort à une vie que nous avons vécue neuf mois ensemble et qu'il venait de quitter séparément. Mon ventre était retombé lourdement sur lui même, un chiffon usé, une loque, un drap mortuaire, une dalle, une porte, un néant que ce ventre. Il avait porté cet enfant pourtant, et c'était dans la chaleur glaireuse, veloutée de sa chair que ce fruit marin avait poussé. Le jour l'avait tué. Il avait été frappé à mort par sa solitude dans l'espace. Les gens disaient : 'Ce n'était pas si terrible à la naissance, il vaut mieux ça.' Était-ce terrible ? Je le crois. Précisément, ça : cette coïncidence entre sa venue au monde et sa mort. Rien. il ne me restait rien. Ce vide était terrible. Je n'avais pas eu d'enfant, même pendant une heure. Obligée de tout imaginer. Immobile, j'imaginai. » L'image du ventre vide, un vide qui n'a pas été récompensé par l'enfant : une attente qui s'est résolue en rien, inutile, renvois par contraste à celle des volontaire du STO, revenues d'Allemagne le « ventre très gros, enceintes jusqu'aux dents » (*Cahiers de la guerre*, cit., p. 188 ; cette expression disparaît dans *La douleur*, où l'on parle de femmes enceintes, le « ventre énorme ») ; ou à celle, ajoutée lors de la publication de *La douleur* en 1985, de la jeune femme enceinte qui faisait la queue pour chercher les affaires de son mari qui était mort. Cette femme de vingt ans ne pouvait s'arrêter de parler, elle parlait de lui et de la dernière lettre qu'il lui avait adressé, où il disait de parler de lui à leurs enfants ; elle se confond toute entière avec son ventre immense, démesuré, plein de cet enfant qui ne connaîtra pas son père. Son attente aussi n'est rien devenue que rien : « Dans la fièvre je la revois. Elle avait fait trois jours de queue avec les autres rue des Saussaies. Elle devait avoir vingt ans. Elle avait un ventre énorme qui lui sortait du corps. Elle était là pour un fusillé, son mari. Elle avait reçu un avis pour venir chercher ses affaires. Elle était venue. Elle avait encore peur. Vingt-deux heures de queue pour venir prendre ses affaires. Elle tremblait malgré la chaleur. Elle parlait, elle parlait sans pouvoir s'arrêter. Elle avait voulu reprendre ses affaires pour les revoir. Oui, elle allait accoucher dans les quinze jours, l'enfant ne connaîtrait pas son père. Dans la queue elle lisait et relisait sa dernière lettre à ses voisines. « Dis à notre enfant que j'ai été courageux. » Elle parlait, elle pleurait, elle ne pouvait rien garder à l'intérieur. Je pense à elle parce qu'elle n'attend plus. Je me demande si je la reconnaîtrais dans la rue, j'ai oublié son visage, je ne revois d'elle que ce ventre énorme qui lui sortait du corps, cette lettre à la main comme si elle voulait la donner. Vingt ans. On lui avait tendu un pliant. Elle avait essayé de s'asseoir, mais elle se relevait, elle ne pouvait se supporter que debout. » (Duras, *La douleur*, cit., p. 38). D'ailleurs la figure de l'enfant mort est une figure qui aura hanté toute son œuvre, et notamment par cette figure emblématique et centrale de ce qu'on a appelé « cycle indien », qui est la figure de la mendicante. Marguerite Duras décrit cet anecdotte comme l'ayant vécu dans son enfance, lorsque une mendicante aurait abandonné sa petite fille à la mère de Duras. Bébé n'aurait survécu que très peu de temps. Ce personnage apparaît déjà dans les *Cahiers de la Guerre* et dans *Le barrage contre le Pacifique*, avant de devenir une figure essentielle dans *Le Vice-Consul*, *La Femme du Gange*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, etc.. et elle en parlera encore dans *Yann Andréa Steiner* en 1991. pendant un demi siècle d'écriture ce personnage revient, repris d'œuvre en œuvre comme une obsession, un point qu'on ne fixe pas, un personnage qui erre, hante, crie et chante dans une langue étrangère, terrorise et fascine les personnages qu'il croise.

arrivera, il atteindra la plage, il restera sur la plage et il regardera la mer. Je ne demande rien pour moi. La tête contre la vitre. C'est moi qui pleure peut-être bien. Entre six cent mille, une qui pleure. Cet homme devant la mer, c'est lui. En Allemagne les nuits étaient froides. La, sur la plage, il sort en bras de chemise et il parle avec D. Ils sont absorbés par leur conversation. Je serai morte. Dès son retour je mourrai, impossible qu'il en soit autrement, c'est mon secret. D. ne le sait pas. J'ai choisi de l'attendre comme je l'attends, jusqu'à en mourir. Ça me regarde. Je reviens vers le divan, je m'étends.³⁹⁹

Pensées brèves, images abandonnées, phrases lancinantes, tombent sur la page qui en fait retentir l'éclat à la façon d'un télécopieur. « Il passe plus d'images dans notre tête qu'il y en a sur les routes d'Allemagne. Des rafales de mitraillette à chaque minute à l'intérieur de la tête. »⁴⁰⁰ écrit Duras. Le bruit des voix dans les rues, les cris, le monde extérieur : « quand je vais en Allemagne [...] j'entends les cris des SS dans les camps [...] cet écho, ce glas répandu dans l'Europe, comment oublier ? [...] Parfois encore, la nuit quand je me réveille, je me fais des discours que je dis à des Allemands, encore »⁴⁰¹ Le monde entier attends des nouvelles. *l'horloger est mort à Stalingrad... Berlin brûle! Hitler est mort!* Les références aux événements et aux personnages politiques reviennent en succession rapide à coté des chiffres dans les journaux et les conversations téléphoniques. Et puis les chiffres, tout se mesure en chiffres, (2.000 fusillés à Belsen. mille cinq cents corps dans un carnier à Mittel-Glatbach, aujourd'hui vingt mille survivants de Buchenwald saluent les cinquante et un mille fusillés du camp, demain c'est le vingt-deux avril, on dit que le 20% des camps sont délivrés, on dit qu'il en

³⁹⁹ Duras, *La douleur*, cit., p. 36.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 43.

⁴⁰¹ Duras, *Le monde extérieur*, cit., p. 26.

reviendra 1 sur 50, 140.000 morts) dans les journaux et les conversations téléphoniques, les et puis les distances, les kilomètres, les jours et les mois. Avril :

Avril.

Monty aurait franchi l'Elbe, mais ce n'est pas sûr, les desseins de Monty sont moins clairs que ceux de Patton. Patton fonce. Patton a atteint Nuremberg. Monty aurait atteint Hambourg. La femme de David Rousset téléphone : « Ils sont à Hambourg. Pendant plusieurs jours ils ne diront rien sur les camps de Hambourg-Neuengamme. » Elle s'est beaucoup inquiétée ces derniers jours, et à juste titre. David était là, à Bergen-Belsen. Les Allemands fusillaient. L'avance des Alliés est très rapide, ils n'ont pas le temps d'emmener, ils fusillent. On ne sait pas encore que parfois, quand ils n'ont pas le temps de fusiller, ils laissent là. Halle a été nettoyé. Chemnitz est pris, largement dépassé en direction de Dresde. Patch nettoie Nuremberg. Georges Bidault s'entretient avec le président Truman au sujet de la Conférence de San Francisco. Je marche dans les rues. Nous sommes fatiguées, fatiguées. Dans *Libération-Soir* : « Jamais plus on ne parlera de Vaihingen. Sur les Cartes le vert tendre des forêts descendra jusqu'à l'Enz... L'horloger est mort à Stalingrad, le coiffeur servait à Paris, l'idiot occupait Athènes. Maintenant la grande rue est désespérément vide avec ses pavés le ventre en l'air comme des poissons morts. » Cent quarante mille prisonniers de guerre ont été rapatriés. Jusqu'à présent pas de chiffre de déportés. Malgré tous les efforts faits par les services ministériels, on n'a pas encore vu assez grand. Les prisonniers attendent des heures dans les jardins des Tuileries. On annonce que La Nuit du Cinéma aura cette année un éclat exceptionnel. Six cent mille juifs ont été arrêtés en France. On dit déjà qu'il en reviendra un sur cent. Il en reviendra donc six mille. On le croit encore. Il pourrait revenir avec les juifs. Depuis un mois il aurait pu nous donner de ses nouvelles. Pourquoi pas avec les juifs. Il me semble que j'ai assez attendu. Nous sommes fatiguées. [...] Depuis le sept avril j'ai le

choix. Il était peut-être parmi les deux mille fusillés de Belsen. A Mittel-Glatzbach on a trouvé mille cinq cents corps dans un charnier. Partout, sur toutes les routes il y en a, colonnes immenses d'hommes hagards, on les emmène, ils ne savent pas où, les kapos non plus, ni les chefs. Aujourd'hui les vingt mille survivants de Buchenwald saluent les cinquante et un mille morts du camp. Fusillés la veille de l'arrivée des Alliés. A quelques heures de là, être tué. Pourquoi? On dit : Pour qu'ils ne racontent pas. Dans certains camps les Alliés ont trouvé les corps encore chauds. [...] Je continue: « Demain c'est le vingt-deux avril, 20 % des camps sont délivrés. J'ai vu Sorel au centre qui m'a dit qu'il en reviendrait un sur cinquante. » [...] Je dis : « Ce qui est sûr c'est qu'on a des nouvelles de ceux de Buchenwald. » Je rappelle que le convoi de Robert L., celui du dix-sept août est arrivé à Buchenwald. « Qui vous dit qu'il n'a pas été transféré ailleurs au début de l'année? » je leur dis de partir, de rentrer chez eux. Je les entends parler pendant un moment et puis de moins en moins. Il y a de longs silences dans la conversation, et puis tout à coup les voix reviennent.⁴⁰²

S'il fallait dire le sens (direction) du soupçon qu'on a vu tailler sur deux faces l'endroit précis qui habite *La douleur*, celui-ci tiendrait dans le simple rebondissement de part et d'autre d'une possibilité, d'image en image relancée comme une promesse faite par les moyens qui appartiennent tout spécialement à l'écriture⁴⁰³. Et *au regard de quoi* – écrira Duras beaucoup plus tard mais sur le même arrêt – *la littérature m'a fait honte*⁴⁰⁴. En effet c'est dans ces parages qui

⁴⁰² Duras, *La douleur*, cit., p. 33.

⁴⁰³ « Le travail destructeur du temps, le charme nostalgique du passé, l'effacement inexorable du monde et de ceux que nous avons aimés, la langue du roman nous promet que tout cela se trouvera magiquement suspendu (mieux que cela : vaincu) si nous faisons preuve d'assez de foi, si nous redevenons petits enfants pour pénétrer avec confiance dans la féerie accueillante d'un univers totalement inventé. Bien sur, la promesse ne sera pas tenue : elle ne saurait l'être, ni en ce monde ni en un autre. Mais le roman, s'il ne la tient pas, maintient indéfiniment vivante cette promesse, progressant d'image en image, différant perpétuellement le moment de cette révélation dont l'impossible avéré renverrait tout au néant. Miracle minuscule, mélancolique et mensonger, le roman déploie au-devant de nous un interminable chemin de parole en direction du mirage d'un univers qui nous serait amoureuxment rendu. » (Forest, Philippe, *Les neiges de demain*, dans : *Le roman, le réel...*, cit., pp. 298-299).

⁴⁰⁴ Duras, *La douleur*, cit., p. 10.

portent la marque de l'énonciation que l'on pourrait imaginer se croiser, lorsque l'autre vient de partir, les fantômes⁴⁰⁵ qui hantent le texte et communiquent, on pourrait imaginer qu'elles *se parlent* dans la mesure cette écriture *agit* pour un lecteur : Marguerite Donnadiou, qui en 1945 a 30 ans, et qui, peu de temps après le retour de son mari des camps de concentration, commence à écrire ses cahiers, et Marguerite Duras, écrivaine internationale qui, âgée de soixante-dix ans, relisant enfin son texte de la guerre, décide de le publier⁴⁰⁶.

Ses *cahiers* retrouvés projettent une fois de plus Marguerite Duras dans l'espace du sens, matière qui pousse de tous cotés, et qui la dépasse. De façon très explicite, ils désignent le texte publié en 1985 comme un *objet trouvé* (ou retrouvé) auquel l'écrivain « confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration »⁴⁰⁷. Et en effet Marguerite Duras dans son préambule ne parle que de cette écriture qu'elle aurait oublié, et semble attacher moins d'importance aux *expériences* relatives à son histoire personnelle – dont il n'est plus question que de quelques images – qu'à celle que représente leur mise en relation dans le texte des *cahiers* :

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ « Qu'est-ce qu'un fantôme ? Quelqu'un dont l'image manque au miroir. » (Forest, *Le roman du Je*, dans *Le roman, le réel...*, cit., p. 128).

⁴⁰⁶ Ainsi les fragments cités de 1945 et de 1985 paraissent se superposer en ce qu'elles se situent très exactement dans le double jeu de la transgression qu'elles décrivent. En 1945 : « l'enchaînement des phrases ne se fait plus, pourtant on soupçonne qu'il existe ». En 1985 : « *Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit. Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais... Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relit. / Comment ai-je pu de même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver.[...] La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie* ». (Duras, *La douleur*, cit., p. 44 et 10).

⁴⁰⁷ Beaujour, *Miroirs d'encre*, cit., p. 10

⁴⁰⁸ Duras, *La douleur*, cit., p. 10.

Elle montre à la loupe et une fois de plus le travail acharné de liaison, de transition, qui fait la spécificité de la démarche littéraire – les *trajets* dont parle Duras étant d’abord ceux qui reviendraient mettre les images en relation entre elles dans l’exercice de l’écriture.

C’est que cette présence la laisse seule, et qu’un trouble la saisit lorsqu’elle se tient devant l’abondance du discours, comme autrefois feuilletant des livres où l’enchaînement des phrases ne se faisait plus. Le préambule dit que Marguerite Duras n’a pas touché cette *chose* qui l’épouvante, qu’elle ne l’a pas osé ; qu’elle soupçonne encore « une petite écriture extrêmement régulière et calme », dont l’attrait laisse rebondir un appel qui paraît alors redire les paroles de la narratrice de son Journal. Le double versant de cette parole elle demande ainsi qu’on l’abrite à son tour dans l’espace particulier de sa lecture, qu’on y revienne sans doute chercher la matière nue de sa passion exclusive. Et il n’y a là, bien sur, aucun relativisme : chaque lecture « s’en viendrait y questionner l’énigme singulier de sa propre relation à l’impossible. »⁴⁰⁹

Fin d’une histoire de *La douleur* de Marguerite Duras : pour un *miroir d’encre*, ce texte-lecture. Retrouvant enfin le petit prologue de *La douleur*, on imagine Marguerite Duras revenir vers ces pages dont elle avait oublié jusqu’à l’existence, retrouver des images dont l’appel se fait trop lourd à porter. La lecture terminée, elle a vu tout l’effort mesuré par l’espace nu de la parole, semblable à un corps tendu à soulever l’énorme poids d’une évidence. Elle a vu même le visage crispé, la

⁴⁰⁹ Forest, Philippe, *Haikus, etc.*, éd. Cécile Defaut, Nantes, 2008, p 15.

joue collée contre la vitre.⁴¹⁰ Mais tout au bout de ce long effort une conclusion est atteinte et Duras la regarde dévaler aussitôt vers un souvenir d'où il faudra tout reprendre, remonter le chemin, recommencer la lecture.

De plus, outre à la possibilité d'effectuer de renvois d'une image à une autre, Marguerite Duras ménage celle d'insérer de nouvelles entrées dans son dispositif, ou de nouvelles réflexions dans telle ou telle entrée, si l'on croit à ce qu'elle dit au cours d'un entretien publié dans « Libération », le 17 avril 1985 :

Le texte du livre n'a pas été travaillé : il est jeté sur le papier pour plus tard l'écrire. Et puis, voyez, je ne l'ai pas écrit. Le principal de mon travail pour la publication a été d'enlever, par exemple ce qui avait trait à la religion, à Dieu.⁴¹¹

Et il y a certes plusieurs couches temporelles chez Duras. C'est le cas notamment des pages qui introduisent une réflexions philosophique et politique sur la catastrophe européenne, et qui relèvent certainement de moments d'écriture ultérieurs. De plus le manuscrit révèle que les dates qui le ponctuent ont très vraisemblablement été ajoutées après la première rédaction, ce qui permettrait d'établir une fois pour toutes la nature factice du *journal*.

Cela prouve peut-être quelque chose, mais ces preuves, Duras se les donne plus qu'elle ne les fournisse. Reste l'espace résiduel d'une survie, dont le ressort se situe très exactement dans l'hésitation prolongée troublant les limites à tort assurées entre la parole et le silence : une « espèce de survie »⁴¹² propre à capturer, par son double

⁴¹⁰ « Le texte vrai ne raconte rien d'autre que son effort pour se maintenir en cet espace divisé. » (Forest, *Cela, ou le sens du réel*, dans *Le roman le réel et autres essais*, cit., p. 67).

⁴¹¹ Duras, Marguerite, « Libération », 17 avril 1985, (propos recueillis par Marianne Alphant).

⁴¹² « S'il revient, nous irons à la mer. Ce sera l'été, le plein été. Entre le moment où j'ouvre la porte et celui où nous nous retrouvons devant la mer, je suis morte. Dans une espèce de survie, je vois que la mer est verte, qu'il y a une plage un peu orangée, le sable. A l'intérieur de ma tête la brise salé qui empêche la pensée. [...] Quand il reviendra nous irons

jeu, le sujet « coincé entre l'absence et l'Homme »⁴¹³. Et reste surtout le fait que, à la suite de ces quelques remarques, *La douleur* relève d'une réflexion littéraire complexe et hétérogène, revenant sans doute vers l'acception étymologique de ce terme⁴¹⁴. La version publiée en 1985 se précise désormais comme un texte à la forme inachevée, et tout particulièrement disponible à des lectures qui la laissent rebondir en images qu'elles font éclater pour rien. L'on pourrait alors imaginer ce *désordre phénoménal de la pensée et du sentiment* comme un dispositif d'accords laissant couler des filets de paroles qui tombent toujours à côté à moins d'un nouveau hasard, que *pourtant on soupçonne qu'il existe...*

* *

2.7 « Avril. »

Pauvre journal !

(Henri Michaux, *Ecuador*, 1968)

Le « macrocosme culturel » étant aussi fait genres littéraires, Marguerite Duras pratique, dit-elle dans le prologue, celui du « journal intime » : journal intemporel retrouvé ajoute-t-elle. Le récit chronologique des événements ne cessant en effet de fondre et de noircir au fil du texte, ce qui revient à écarter *La douleur* de toute saisie systématique de l'expérience. Marguerite Duras présente *La douleur* comme un texte qu'elle aurait écrit à la fin de la guerre, dont elle aurait oublié jusqu'à l'existence, perdu, puis retrouvé et publié 40 ans après. Écrit sous la forme d'un journal, sa rédaction couvrirait la durée de quelques jours du mois d'avril 1945,

à la mer, une mer chaude. » (Duras, *La douleur*, cit., p. 36).

⁴¹³ Beaujour, *Miroirs d'encre*, cit., p. 13.

⁴¹⁴ « réfléchir (XIIIe s.) réfection d'après *fléchir* du lat. *reflectere* 'ployer en arrière, retourner', au sens de ' renvoyer dans une direction' (en parlant des rayons lumineux) » (*Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, par Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard), Librairie Générale Française, Paris, 1996).

figurant une succession d'événements significatifs. Pourtant la construction du récit n'est que vaguement chronologique ⁴¹⁵. Le journal de *La douleur* se déroule dans l'interminable présent de l'attente qui emporte la datation des fragments et fait bousculer les événements. Des fragments différents portent la même date comme si la narratrice avait écrit deux fois dans la même journée, où plutôt comme si tous les faits et les nouvelles s'immisçant dans le texte étaient contraints dans l'espace limité d'une série d'arrêts sur image. Ces images s'imposent en effet de plus en plus brouillées au fil du texte, jusqu'à celle, fulgurante, du retour de Robert Antelme: la vision de lui, vivant, sur l'escalier. En fait, le fragment daté 28 avril immobilise définitivement le temps. Durant vingt pages il relate le retour et le long rétablissement de Robert Antelme, dans un pathétique combat entre la vie et la mort. Le journal perd alors la notion du temps pour entrer dans un écoulement entièrement rythmé par les baisses et les hausses d'intensité de son corps épuisé. Son retour à la vie coïncide avec l'annonce du largage de la bombe d'Hiroshima, dernier point de repère du journal. Ce dernier fragment se prolonge ensuite jusqu'au premier été de la paix, en 1946, passé avec Mascolo et Antelme en Italie, chez Elio et Ginetta Vittorini à Bocca di Magra. D'autres images s'imposent alors, la chaleur et la lumière de la plage accablent le souvenir de ces vacances. Dans cette clarté uniforme, tous les événements relatés paraissent s'étaler et prendre un visage nouveau, presque indifférent. Le regard de R.L. reste souvent absent. Il écrit *L'espèce humaine*, le récit de *ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne*, ce dont il ne parlera jamais plus. Que ceci soit arrivé au lieu de cela, ne relève désormais que d'un rêve dont s'établit la dernière inexorable évidence : « Il n'est pas mort au camp de concentration »⁴¹⁶. C'est la dernière phrase du livre.

⁴¹⁵ Les notations du temps sont les suivantes : Avril ; Avril ; 20 Avril ; Avril ; Dimanche 22 Avril 1945 ; Avril ; Dimanche ; Mardi 24 Avril ; 24 Avril ; 26 Avril ; Vendredi 27 Avril ; 27 Avril ; 28 Avril ; 28 Avril.

⁴¹⁶ Duras, *La douleur*, cit., p. 81.

Désormais le fragment de sa vie que raconte ce texte lui est étranger, son évidence même le rend inquiétante, trace d'une expérience déraisonnable. Comme si une voix, la sienne aussi, cette matérialisation du regard jeté sur la page anonyme du livre, ajoutait à la réalité objective de ce texte le grain d'une irréalité qui relève d'un sujet qui la traverse. *Avril*. dit la voix, et tout est différent. Parmi son public, comme lorsqu'elle était assise à côté de Gérard Depardieu, Marguerite Duras commence la lecture de son journal et comme eux du coup se retrouve seule, rentre, n'était-ce que pendant le temps de cette lecture publique, comme en sommeil, dans un présent lapidaire, dans une autre organisation du temps, pas moins arbitraire que l'autre, diurne, et que tout le monde verrait soudainement se matérialiser avec la distribution lapidaire des dates sur les pages de ce *journal intemporel*, comme l'appelle Duras elle-même.

Avril. Parfois l'angoisse ressemble au debout à une trace banale du temps qui passe. Comme l'a observé Maurice Blanchot, le journal, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés parce que rêves, fictions, pensées, commentaires sur soi-même, événements importants ou insignifiants, tout convient au journal dans l'ordre ou le désordre qui nous semble bon, – est soumis cependant à une clause apparemment légère mais terrible : il doit respecter le calendrier. Pourtant, dans l'attente et l'angoisse – y aura-t-il pensé Blanchot ? – ce respect des dates disparaît, comme en haute mer. On le voit bien dans le journal de voyage de Henry Michaux, qui, dès le départ, tangue au gré des vagues : « Voyons, trente ou trente et un jours en décembre ? Est-ce depuis deux ou trois jours qu'on est en mer ? Dans l'anticalendrier de la mer ? Pauvre journal ! »⁴¹⁷ Les voyages de Michaux

⁴¹⁷ Michaux, Henri, *Ecuador*, Gallimard, Paris, 1968, p. 13.

furent toujours des voyages plutôt intérieurs, des déplacements singuliers dans les décors, errances de *la douleur*, même si nous le voyons voyager en haute mer ou au plus épais de la forêt amazonienne. Aussi bien s’agissait-il de voyages pour étudier soi-même. Dans *Ecuador* on le voit monter dans le *Boscoop*, et bien que les paysages traversés soient fort nombreux, nous remarquerons vite que ce qui nous intéresse est le voyageur lui-même et cette façon singulière d’établir des liens avec l’entourage qui le conduit à révolutionner le journal de voyage traditionnel – reportage sur ce qui est vu le long du chemin – pour en faire un désolant journal intime de l’angoisse.

Assise parmi les spectateurs, entreprenant avec eux un voyage immobile du même genre, empruntant dans l’angoisse ces autoroutes de la parole, ou les avenues du sens, Marguerite Duras s’agrippe à la lecture de son cahier, suspendue comme ses lecteurs à son propre récit. Et c’est précisément en relisant son texte qu’elle le désigne, dans le préambule de *La douleur*, par le terme de « Journal »⁴¹⁸, tout en y précisant qu’il ne lui semble pas pensable de l’avoir écrit pendant l’attente de Robert L.. C’est ce qu’elle confie également à Marianne Alphant sur « Libération » du 17 avril 1985 : « à mon avis – dit Duras – j’ai dû commencer à écrire *La Douleur* quand on est allé dans des maisons de repos pour déportés. »⁴¹⁹ C’est à dire plusieurs mois après le retour de Robert L.. en effet la rédaction de ce journal couvrirait la durée de quelques jours du mois d’avril 1945, figurant une succession d’événements significatifs, mais la construction du récit n’est que vaguement chronologique. Le journal de *La douleur* se déroule dans l’interminable présent de

⁴¹⁸ Relation quotidienne des faits et des sentiments vécus par l’auteur, qui les écrit pour lui même à la première personne. Le journal étant censé être le support d’une histoire en devenir où le temps de l’écriture serait contemporain des événements qui font l’objet du texte, l’on se dirait alors déjà près – même s’il s’agit là d’un journal factice – d’une écriture tournée vers le présent, l’auteur se demandant qui il est au moment où il écrit (Cft., Beaujour, *Miroirs d'encre*, cit.).

⁴¹⁹ Propos recueillis par Marianne Alphant, « Libération » du 17 avril 1985

l'attente qui emporte la datation des fragments et fait bousculer les événements. Comme les lexies de Barthes ... Des fragments différents portent la même date comme si la narratrice avait écrit deux fois dans la même journée, où plutôt comme si tous les faits et les nouvelles s'immisçant dans le texte étaient contraints dans l'espace limité d'une série d'arrêts sur image⁴²⁰. Comme si cela n'était pas assez, la publication, dix ans après la mort de Marguerite Duras, de quatre cahiers inédits rédigés entre 1943 et 1949 et conservés dans une grande enveloppe où Duras elle-même les avait réunis sous l'appellation: « quatre cahiers de la guerre »⁴²¹, a permis

⁴²⁰ Les notations du temps sont les suivantes : Avril ; Avril ; 20 Avril ; Avril ; Dimanche 22 Avril 1945 ; Avril ; Dimanche ; Mardi 24 Avril ; 24 Avril ; 26 Avril ; Vendredi 27 Avril ; 27 Avril ; 28 Avril ; 28 Avril ; et Un jour de libeccio.

⁴²¹ Il s'agit du « cahier rose marbré », du « cahier de cent pages », « Cahier 'presses du Xxe siècle' », et le « cahier beige. » Le « cahier rose marbré » c'est le premier et le plus long, rédigé à partir de 1943 ; il contient un long récit retraçant son enfance et sa jeunesse en Indochine (notamment la première version connue de sa relation avec celui qui deviendra « l'Amant ») dont certains épisodes seront repris sous une forme parfois à peine modifiée, dans des œuvres publiées (la nouvelle *Le Boa*, et surtout *Un barrage contre le Pacifique*) ; la suite du cahier est plus raturée et plus morcelée, elle contient divers fragments, des ébauches de ce qui deviendra *Un Barrage contre le Pacifique* (où la première personne laisse progressivement la place aux personnages fictifs, Suzanne et Joseph) ; 3) les premières versions des récits que Duras publiera, réécrits, plus tard dans le recueil *La Douleur* (où les noms des personnages, notamment, sont changés). Le « Cahier 'presses du Xxe siècle' » rédigé probablement entre 1946 et 1948 dont les douze premières pages sont consacrées à la rédaction de l'unique roman inachevé de Marguerite Duras, « Théodora ») et le « Cahier de cent pages » (probablement rédigé à peu près en même temps que le second cahier, c'est à dire vers 1947) sont presque entièrement consacrés à la version originelle de *La Douleur* et ont été rendu fameux par le préambule où l'auteur évoque, en 1985, les armoires bleues où elle les aurait oubliés. L'essentiel de ses pages sera conservé par l'auteur lors de la publication (à l'exception, principalement, des passages les plus virulents à l'encontre de l'Église catholique et du gouvernement du général de Gaulle). Le « cahier beige » est le dernier des quatre *Cahiers de la guerre*, et sa rédaction s'étale sans doute sur une assez vaste période, entre 1946 et 1949 environ. L'inspiration de ce cahier est très largement autobiographique ; en même temps, la quasi-intégralité des textes qu'il contient seront remaniés et publiés, la plupart du temps dans des récits romanesques. Ce dernier cahier offre donc un témoignage privilégié sur la façon dont Marguerite Duras, dès le début de sa carrière d'écrivain, puise dans les récits de sa propre vie pour en tirer matière à fiction. Marguerite Duras extrait plusieurs passages du « Cahier beige » pour la revue *Sorcières* (1976), tandis que d'autres textes, plus longs, seront intégrés aux romans ou aux longues nouvelles des années 1950 (*Un barrage contre le Pacifique*, *Le marin de Gibraltar*, *Madame Dodin*). Enfin, le cahier contient des notations autobiographiques qui disparaîtront des œuvres publiées (retour de Robert Antelme, vacance en Italie à l'été 1946, attente et naissance de son fils Jean, engagement politique, lectures, écriture et vie quotidienne de la rue Saint-Benoît dans l'immédiat après-guerre). Dans ce cahier, en somme, l'élément autobiographique se mêle aux premiers exercices d'une écriture fictionnelles qui fait ses premières armes. Les dix « autres textes » inédits (sauf un) proposés en fin de volume, écrits environ à la même période que les *Cahiers*, constituent des documents essentiels pour éclairer cette période charnière, qui voit Marguerite Donnadiou devenir Marguerite Duras. Il s'agit de quatre textes autobiographiques que l'auteur consacre à son enfance et aux membres de sa famille (dont le dernier retrace les circonstances de la mort de son père en 1921, et est le seul texte connu consacré à cet événement) et de six récits de fiction qui constituent des premiers exercices littéraires de Marguerite Duras et où se trouvent déjà un univers qui rappelle celui des deux premiers romans publiés (*Les Impudents*, 1943 et *La vie tranquille*, 1944) ainsi que certains thèmes essentiels de son œuvre à venir. (Cf. Duras, *Cahiers de la guerre...*, cit.).

d'établir le caractère factice de ce texte : « le manuscrit – lit on en fait dans la description qui en a été faite par les directeurs de l'édition – révèle que les dates qui le ponctuent ont très vraisemblablement été ajoutées après la première rédaction. »⁴²²

« *Avril* », c'est maintenant, s'écoute Duras, et tout est différent. Ici, aujourd'hui, parmi ses lecteurs, ce texte lu et entendu par un public, car ici toutes les phrases acquièrent une sorte de tension, de nervosité, quelque chose comme un son différent dans les mots, un accent étranger, une différence à laquelle, sensiblement, elles auront été contraintes. C'est ici, exactement, qu'il rejoint des milliers et des milliers d'autres témoignages identiques, qu'ils soient écrits ou non écrits, qu'ils aient vu le jour ou non. Parce-que c'est ici, précisément, dans des lieux comme cette-voix-là, immobile comme Henri Michaux, sensiblement contraint, qu'il rejoint l'histoire d'un voyage bronchant sur d'autres codes exotiques, celui de ses lecteurs empruntant des discours comme des cartes géographiques. Des souvenirs d'autrui pour exister davantage à tel ou tel moment de l'histoire de la littérature. Assise au milieu de son public, Marguerite Duras entend le son d'une voix qui tâtonne répétant pour son propre compte le début du journal de *La douleur*, la voix de quelqu'un retenant n'était-ce qu'une lexie lui permettant de diriger pas à pas l'observation des sens, se situer devant son destin, se voir comme de dos et pouvoir partir, dire d'être parfois suspendu à un espace matériel et familial qui, vu parfois dans les transes, résulte d'une inquiétante étrangeté :

Face à la cheminée, le téléphone, il est à côté de moi. A droite, la porte du salon et le couloir. Au fond du couloir, la porte d'entrée.

⁴²² Duras, *Cahiers de la guerre...*, cit., p. 161.

* *

2.8 *O poeta é um fingidor (qui pleure des vraies larmes).*

O poeta é um fingidor.

Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor

*A dor que deveras sente.*⁴²³

(Fernando Pessoa, *Autopsicografia*, 1931)

A l'instar de son public de lecteurs, parmi lesquels elle se trouve désormais, Marguerite Duras devient le sujet de *La douleur*, l'incarne, plongée entièrement dans la lecture – plongée exécutante – ce texte devenant rapidement le monde même tout autour d'elle, ou au moins un récit de plus rentrant dans la bibliographie *des romans de sa vie*, comme dans la bibliothèque personnelle de chacun de ses spectateurs : petit coin particulier idéalement en suspension sur le vaste ensemble d'un univers textuel. Comme eux, elle doit éprouver un certain malaise, en être troublée même ; elle doit s'éprouver à la fois comme quelque chose de très ancien, (ce livre, son texte) et d'extrêmement nouveau (sa lecture), éprouver par la suite un étrange malaise né de la rupture dans la rationalité rassurante d'être soi-même. Inquiétante étrangeté des choses connues depuis longtemps. Comme eux, elle est seule, et dans cette sorte de solitude se voir comme un objet apparemment animé, et se regarder lorsque cet objet s'anime, se demander s'il s'agit vraiment d'un être vivant ou d'une poupée. Confondue avec son public, Marguerite Duras se voit comme une poupée qui s'anime progressivement, se voit en elle et voit ce qu'elle

⁴²³ « Feindre est le propre du poète. // Car il feint si complètement // Qu'il feint pour finir qu'est douleur // La douleur qu'il ressent vraiment. » (Pessoa, Fernando, *Autopsychographie*, traduit du portugais par Patrick Quillier, dans : Pessoa, Fernando, *Œuvres Poétiques*, Gallimard, Paris, 2001, p. 575).

regarde, c'est par elle que du coup son regard se déplace, prend l'extérieur qu'il engouffre en soi. Elle doit se voir comme dans le projet de son film *Le camion*, toujours de dos, toujours comme une troisième personne qu'elle ne connaît pas et qui l'ignore, lui donne le dos la faisant être seule et presque inexistante à côté d'elle – cinquante centimètres – sachant qu'à un moment, c'est sûr, cet autre soi-même la quittera pour toujours :

Je suis tournée vers elle. Elle, non elle est tournée vers l'extérieur. Elle, elle ne sait pas que je l'aime, elle ne sait pas être aimée, elle est ignorante de l'amour qu'elle peut inspirer. Elle, tournée vers le dehors : Regarde. Moi, tournée vers elle. La regardant. Télescopées toutes les deux dans la direction de l'extérieur. C'est par elle que je vois. Par elle que je prends l'extérieur et que je l'engouffre en moi. Je l'aime. Elle m'ignore. Toujours tournée vers l'extérieur. Je déplace mon regard. Je regarde ce qu'elle regarde : ça s'éclaire de plus en plus. Elle, je ne la vois pas. Je ne vois toujours pas son visage. Quand le film se termine, je n'ai toujours pas vu son visage. Mais ce qu'elle regardait m'éblouit.⁴²⁴

Il ne s'agit pas d'une présence précisément humaine, mais plutôt d'un être d'une aisance supérieure, comme plongé dans un milieu délicieux, comme dans l'eau. Elle devient pour Marguerite Duras et ses lecteurs cette voix qui est toujours avec eux, la voix que chacun entend pour soi-même et fait être seul, celle pour qui il reste toujours quelque chose à dire. Celle des souvenirs, la voix qui fait être seul, celle qui sait très bien qui elle est et qui a toujours quelque chose à dire, se voyant en ce moment rester debout agrippé au téléphone, puis regarder à droite en direction du salon et du couloir, vers la porte d'entrée, ensuite rester encore debout agrippée au téléphone qui est à côté, accompagner d'une pièce à l'autre de la maison où on

⁴²⁴ Duras, Marguerite, *Troisième projet*, dans : *Le camion*, cit., , p. 79.

s'essaye, on se couche, sans attente, sans coupure, elle passe à travers le couloir avec la facilité des nageurs dans l'eau ; la voix qui est là, seule aussi, sait très bien qui elle est, et essaie, accompagne, comme l'auto-stoppeuse du film *Le camion*⁴²⁵, toujours pas vu son visage, cherchant dans tous les sens qui elle pourrait être, ne faisant qu'essayer pour pouvoir se déguiser encore, exister davantage, se voir comme dans *L'espèce humaine* de Robert Antelme : de dos, faire l'impossible pour que l'on puisse à peine se distinguer de autres :

Le pain est fini, on va rentrer, s'enfoncer en soi, en regardant ses mains, s'enliser en regardant la poêle ou la figure d'un type, en étant là assis, s'enfoncer jusqu'à s'approcher de la figure de M..., de D..., là-bas. Je vais me souvenir que, là-bas, on me parlait. Il arrivait, en effet, qu'on ne s'adresse qu'à moi seul. J'étais comme un autre, là-bas, dans la rue. Et l'aisance, la gentillesse, les sourires... On était dans du miel là-bas. On passait d'une pièce à l'autre de la maison, on s'essayait, on se couchait, sans attente, sans coupure, avec la facilité des nageurs dans l'eau. Des êtres d'une aisance supérieure m'appelaient, ils me parlaient toujours en souriant, comme dans l'eau, comme plongés dans un milieu délicieux. Je ne me vois que de dos là-bas, toujours de dos. La figure de M... sourit à celui que je ne vois que de dos. Et elle rit. Elle rit, mais ce n'est pas comme ça, je ne crois pas qu'elle riait comme ça. Quel est ce nouveau rire de M... ? c'est celui d'une femelle de l'usine que je reconnais. Je la vois et elle rit toujours. Ou c'est René qui rit comme ça. Je ne sais plus. Elle parle, et c'est faux, c'est la voix de n'importe qui, c'est une voix de crécelle. Quelle est cette voix ? ça pourrait être la voix d'un homme. Sa figure est ouverte, elle rit. Une crécelle. C'est le rire de celle qui m'a dit *Schnell, schnell, monsieur*. Sa voix est morte. Sa bouche 'ouvre et s'est une autre qu'on entend. J'oublie, j'oublie tous les jours un peu plus. On s'éloigne, on dérive. Je n'entends plus. Elle est ensevelie sous les voix des copains, sous les voix

⁴²⁵ Cft. Duras, *Quatrième projet*, dans : *Le camion*, Minuit, Paris, 1977, p. 80.

allemandes. Je ne savais pas que j'étais déjà si loin. Tout ce qui me reste, c'est de savoir. Savoir que M... a une voix, la voix que je sais qu'elle a. savoir que sa figure s'ouvre et qu'elle rit d'un rire que je sais qu'elle a. savoir comme un sourd et un aveugle. Et que je suis seul ici à savoir cela. peut-être que lentement la figure même de M... disparaîtra et je serai alors vraiment comme un aveugle. Mais on pourra me déguiser encore, faire l'impossible pour que l'on puisse à peine me distinguer d'un autre, jusqu'à la fin je saurai encore cela.⁴²⁶

Inquiétante étrangeté de sa voix. D'ailleurs, l'inquiétante étrangeté est aussi la traduction d'un concept freudien (« Das Unheimliche » en allemand) qui date du 1919, parue en 1933 dans un article signé en français par Marie Bonaparte⁴²⁷. *Heimlich* a plusieurs significations. C'est d'abord ce qui fait partie de la maison (*häuslich*), de la famille. Cela concerne l'intimité, une situation tranquille et satisfaisante. *Heimlich* est aussi synonyme de dissimulation, de secret ou même de sacré. La pièce *heimlich* de la maison correspond aux WC, un art *heimlich* s'apparente à de la magie. *Un-* est un préfixe antonymique, *Unheimlich* est le contraire de *heimlich*, au sens premier comme au sens second. En effet, il peut correspondre à une situation mettant mal à l'aise, qui suscite une épouvante angoissée ; et à un secret divulgué, qui est sorti de l'ombre alors qu'il devait rester confidentiel. Freud assimile ce sentiment à la psychanalyse. Il pense que l'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés. Le premier à avoir analysé ce concept avait été Ernst Jentsch, auteur de *Zur Psychologie des Unheimlichen* en 1906⁴²⁸ qui décrit le concept comme le

⁴²⁶ Antelme, *L'espèce humaine*, cit., pp. 113-114.

⁴²⁷ Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* (Das Unheimliche), Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, dans : *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933. Dans une note de bas de page les traducteurs s'expliquent sur leur choix : « Il nous a semblé impossible de mieux traduire ce terme allemand allemand en réalité intraduisible en français. Le double vocable auquel, après bien d'hésitations, nous nous sommes arrêtés, nous paraît du moins avoir le mérite de rendre les deux principaux concepts contenus dans le terme allemand. » (*Ivi*, p. 164).

⁴²⁸ Jentsch, Ernst, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, dans *Psychiatr. neurolog. Wochenschrift*, 1906, n. 22 et 23.

doute suscité soit par un objet apparemment animé dont on se demande s'il s'agit réellement d'un être vivant, soit par un objet sans vie dont on se demande s'il ne pourrait pas s'animer. Par ailleurs, il favorise sa diffusion dans la fiction. Pour lui, l'écrivain romantique allemand Ernst Theodor Amadeus Hoffmann utilise cet effet dans son œuvre, particulièrement dans *L'Homme au sable*⁴²⁹, où il met en scène une poupée douée de vie, *Olympia*. Le concept est réélaboré en 1919 par Freud, qui lui donne une certaine notoriété en l'intégrant à l'édifice théorique de la psychanalyse. Comme Jentsch, il fonde son analyse sur *L'Homme au sable* d'Hoffmann, qu'il présente comme « le maître inégalé de l' 'Unheimliche' ou inquiétante étrangeté en littérature »⁴³⁰.

Marguerite Duras et ses lecteurs se mettent à l'écoute de leur voix personnelle, chacun raconte pour son propre compte ce qu'elle dit regarder lorsqu'elle se tient à leur place dans l'appartement, debout à côté du téléphone, face à la cheminée. Cependant tout le monde du public aura pu *s'identifier*, chacun étant contraint à une existence à cinquante centimètres d'une poupée, en une errance insensée de bannis de l'existence, quelque chose comme une errance indéfinie à travers les limbes tourmentés de son existence, qui commencerait exactement à l'intérieur de son propre appartement, glissant à la manière d'un travelling cinématographique très près les objets depuis toujours familiers : un téléphone, un couloir, la porte d'entrée, pour une histoire de douleur et de solitude tournée tout entière vers le dehors, donnant le dos, rentrée désormais dans un processus de disparition d'identité et cherchant, comme une auto-stoppeuse des avenues du sens, qui elle pourrait être. Aura sûrement pu l'embarquer quelqu'un comme l'aide-comptable portugais Bernardo Soares, par exemple, qui, menant une existence d'exclu, la

⁴²⁹ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *L'homme au sable*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, Haumont, Paris, 1947.

⁴³⁰ Freud, *L'inquiétante étrangeté...*, cit., pp. 184-185.

verrait de dos emprunter d'un air intranquille une route écartée dans les paysages urbains de la ville de Lisbonne, où il la ferait assoir à la fenêtre de sa chambre, et vivre pour lui, entièrement tournée vers le dehors, un intervalle douloureux du livre de l'intranquillité : une *lexie*, dirait Barthes, où elle feint complètement à la manière des poètes, où elle feint si complètement qu'elle finit par pleurer de vraies larmes. Inquiétante étrangeté en littérature.

Intervalle douloureux. En effet Bernardo Soares est un homme qui se tient debout à l'intérieur d'une chambre, et, plus précisément, il est un homme debout près d'une fenêtre à l'intérieur d'une firme de tissus dans le vieux centre commerçant de la ville de Lisbonne, la « Baixa » pombaline. « Taciturne et solitaire – écrit Antonio Tabucchi, lecteur de Pessoa –, comme Flaubert âgé il reste derrière les vitres pour épier la vie. Une vie extérieure et réelle, qui se déroule et reste étrangère, même si elle passe à ses côtés ; et une vie intérieure et inventée : car les volets de la fenêtre de Bernardo Soares peuvent s'ouvrir dans les deux sens, vers le dehors comme vers le dedans. Mais pour qui l'habite, ce 'dedans' est lui aussi un lieu inconnu, étranger : un 'dedans' pris en location, la chambre d'un hôtel que Soares partage avec d'autres lui-même qu'il ne connaît pas. Sur ces deux paysages qui se croisent et se mélangent, avec la minutie pointilleuse et maniaque du comptable, Soares écrit son journal : une entreprise grandiose faite de *journal intime*, de réflexion, de notes, d'impressions, de méditations, d'élan lyriques et de délires qu'il nomme *Livre* et que nous pourrions appeler roman. »⁴³¹ Ce passage, on aurait pu bien s'attendre à le lire dans un essai consacré à *La douleur* de Marguerite Duras : sur ces deux paysages, intérieur et extérieur, qui se croisent et se mélangent, Marguerite L. – *hétéronyme* de Marguerite Duras dans le texte – écrit son journal : une entreprise

⁴³¹ Tabucchi, *Une malle pleine de gens*, cit., p. 76. Voir aussi : Pessoa, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, (traduit du Portugais par Françoise Laye), Christian Bourgois Editeur, Paris 1999 ;

faite de *journal intime*, de réflexion, de notes, d'impressions, de méditations, d'élans lyriques et de délires, « espace réel et incolore mais réel du rêve, les visages, les gestes »⁴³² où elle n'aura existé qu'à peine et qu'elle nomme *Le douleur*, mais que nous pourrions bien appeler roman. Bien sûr, Duras et Pessoa n'auront jamais pu se connaître, néanmoins leur « romans » présentent un lien très profond que leur simple analogie structurelle (le fait qu'il s'agisse dans les deux cas d'un roman anti-romanesque, d'un pseudo-journal) : une affinité thématique unit en fait ces deux livres, et elle passe précisément à travers le regard, un regard qui d'ailleurs deviendra aussi l'une des présence structurantes et de l'œuvre à venir de Marguerite Duras, et de ce qu'on a appelé le « Nouveau Roman » ; un regard qui renvoie notamment au rapport entre l'individu et la réalité, entre le Moi et le monde extérieur.⁴³³ Désormais le dehors hante le regard, il devient une obsession et il devient le regard même, cette manière surprenante d'être en dehors de soi et de regarder, comme un fantôme ambulant, « le monde extérieur qui se métamorphose

⁴³² C'est dans la fameuse lettre à Adolfo Casais Monteiro que Fernando Pessoa, le 13 janvier 1935, raconte l'histoire de ses hétéronymes : « Enfant, j'ai eu tendance à créer autour de moi un monde fictif, à m'entourer d'amis et de connaissances qui n'ont jamais existé. (Bien entendu, je ne sais si réellement ils n'ont pas existé ou si c'est moi qui n'existe pas. En ces choses, comme en tout, il faut se garder d'être dogmatique.) Depuis que je me connais comme étant ce que j'appelle moi, je me souviens d'avoir défini dans mon esprit l'aspect, les gestes, le caractère et l'histoire de plusieurs personnages irréels, qui étaient pour moi aussi visibles et m'appartenaient autant que les objets de ce que nous appelons, peut-être abusivement, la vie réelle. Cette tendance, qui remonte aussi loin que je me souviens d'être un moi, m'a toujours suivi, modifiant quelque peu le genre de musique dont elle me charme, mais jamais sa façon de charmer. [...] Des choses qui arrivent à tous les enfants ? Certainement – ou peut-être. Mais je les ai tellement vécues que je les vis encore, puisque je les évoque si bien qu'il me faut faire un effort pour me persuader qu'elles n'étaient pas des réalités. Cette tendance à créer autour de moi un autre monde, analogue à celui-ci mais avec d'autres gens, n'est jamais sortie de mon imagination. Elle est passée par plusieurs phases, dont celle-ci, quand j'étais déjà adulte. Il me venait à l'idée un mot d'esprit, absolument étranger, pour une raison ou une autre, à celui que je suis, ou que je crois être. Je le disais aussitôt, spontanément, comme s'il était d'un de mes amis, dont j'inventais le nom, dont j'ajoutais l'histoire et dont je voyais immédiatement devant moi l'image – visage, stature, vêtements, et gestes. J'ai ainsi rencontré et fait connaître plusieurs amis et connaissances qui n'ont jamais existé, mais qu'aujourd'hui encore, à près de trente ans de distance, j'entends, je sens, je vois. Je répète : je les entends, les sens, les vois... Et ils me manquent. Vers 1912, si je ne me trompe (et ce ne pourrait être de beaucoup), l'idée m'est venue d'écrire des poèmes de caractère païen. J'ai ébauché des choses [...] et j'y ai renoncé. Toutefois, dans une pénombre mal définie, s'était ébauché un vague portrait de la personne qui était en train de faire cela. (à mon insu, Ricardo Reis était né). [...] J'ai alors créé un *coterie* inexistante. J'ai donné à tout cela l'apparence de la réalité. J'ai gradué les influences, connu les amitiés, entendu en moi les discussions et les divergences d'opinion, et dans tout cela, il me semble que c'est moi, le créateur de tout, qui fus le moins présent. Il semble que tout s'est passé indépendamment de moi. Et il semble qu'il en est toujours ainsi. [...] Et c'est vrai, voilà un complément véridique et hystérique : en écrivant certains passages des *Notes en souvenir de mon maître Caeiro* d'Alvaro de Campos, j'ai versé des vraies larmes. C'est pour que vous sachiez à qui vous avez affaire, mon cher Casais Monteiro ! » (lettre à Adolfo Casais Monteiro, du 20 janvier 1935. dans Blanco, José, *Pessoa en personne*, trad. du portugais par Simone Biberfeld, La Différence, Paris, 1986, pp. 300-304).

⁴³³ A propos du thème du regard, Tabucchi trace notamment une affinité entre *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares* et le *Malte Laurids Brigge* de Rilke. (Cft. Tabucchi, *Une malle pleine de gens*, cit., pp. 78-80).

en Moi »⁴³⁴ : une vraie maladie que l'hétéronyme pessoen explicite et définit en l'appelant *Mal-de-viver*, c'est à dire l'*intranquillité* associé par Soares « à l'ennui, jusqu'à l'énervement, l'angoisse, le malaise, la peine, le trouble, l'inaptitude et l'*incompétence à l'égard de la vie.* »⁴³⁵ Une incompétence à l'égard de la vie ordinaire, car Soares, comme Marguerite L., est surtout incapable de vivre la quotidienneté, la vie qui se transforme en un intervalle douloureux (*Intervalle douloureux* – dit Bernardo Soares – Chose jetée dans un coin, chiffon tombé en chemin, mon être ignoble se déguise en présence de la vie »⁴³⁶), où tout semble s'éloigner et se passer indépendamment d'elle, d'où le malaise, et l'impression inquiétante d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne : « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. »⁴³⁷ Inquiétante étrangeté. Pouvant s'ouvrir, comme les volets de la fenêtre de Bernardo Soares, vers le dehors comme vers le dedans, le sens (entendons : la direction) de la vie quotidienne de Marguerite L. s'étire très loin jusqu'à l'exclure, elle, jetée dans un coin, et jusqu'à l'épuisement de la simple opposition binaire – entre le dehors et le dedans, rêve et réalité. Marguerite s'agrippe à son journal, mesure son espace vital, suivant la voie oblique d'un simple jeu d'opposition de forces qui, ne relevant plus que de la pure abstraction, contraint à une vision lointaine du monde, une vertigineuse succession d'images qui condamne à la vision superficielle d'une forme continue dont on ne peut pas faire grand chose ; on dirait un travelling comme dans les film de Marguerite Duras, une

⁴³⁴ *Ivi.*, p. 79.

⁴³⁵ *Ivi.*, p. 82.

⁴³⁶ Pessoa, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, (traduit du portugais par Françoise Laye), Christian Bourgois, Paris, 1999, p. 67.

⁴³⁷ Freud, *L'inquiétante étrangeté...*, cit., p. 165. « Le mot allemand 'unheimlich' est manifestement l'opposé de 'heimlich, heimisch, vertraut' (termes signifiant intime, 'de la maison', familial), et on pourrait en conclure que quelque chose est effrayant justement parce que *pas* connu, *pas* familial. Mais, bien entendu, n'est pas effrayant tout ce qui est nouveau, tout ce qui n'est pas familial ; le rapport ne saurait être inversé. Tout ce que l'on peut dire, c'est que ce qui est nouveau devient facilement effrayant et étrangeté inquiétant ; telle chose nouvelle est effrayante, toutes ne le sont certes pas. Il faut, à la chose nouvelle et non familière, quelque chose en plus pour lui donner le caractère de l'inquiétante étrangeté. » (*Ivi.*, pp. 165-166).

lexie, ou un intervalle douloureux et abstrait, presque liquéfié sur ces pages notées en marge, et cependant tellement vécu que « c'est vrai », « complément véridique », dirait-on à la manière de Fernando Pessoa quand il parle de certains passages des *Notes en souvenir de mon maître Caeiro* d'Alvaro de Campos : « j'ai versé des vraies larmes. »

C'est vrai. Marguerite Duras avec son public se voit dans le dos de quelqu'un qui est seul et se sent suffoquer parmi les objets qu'il connaît depuis longtemps. Ayant besoin d'air, de sortir, envie de fuir, il s'agrippe à son journal, et essaye de se déplacer par l'écriture, car, il est vrai, l'angoisse peut aboutir jusqu'au très banal, ressembler souvent à un infime détail très familier qui, comme la jonction d'un fait qu'exige la patience de la composition pour aller simplement d'un plan à un autre plan, s'offre désormais au désir d'être ailleurs, de fuir, traînant un changement de décor dans l'interminable présent de la narration. *Avril*. L'un, un biscuit trempé dans du thé lui suffisait⁴³⁸, l'autre, une goutte de parfum qui serait restée au fond d'un flacon vide ; un autre, comme l'écrivain italien Giacomo Leopardi, *Il suon dell'ora* : une volée de cloches que la brise apportait de la tour de son village, traînant le ressouvenir de ses nuit d'enfant, quand des terreurs assidus le tenaient éveillé.⁴³⁹ Il n'est pas là question, naturellement, d'une sorte de recueil de souvenirs

⁴³⁸ C'est dans un court essai sur le « style » de Flaubert que Proust parle de cette confusion à propos de l'épisode de la madeleine : « Dans *Du côté de chez Swann*, certaines personnes, même très lettrées, reconnaissant la composition rigoureuse bien que voilée (et peut-être la plus difficilement discernable parce qu'elle était à large ouverture de compas et que le morceau symétrique d'un premier morceau, la cause et l'effet, se trouvaient à un grand intervalle l'un de l'autre) crurent que mon roman était une sorte de recueil de souvenirs, s'enchaînant selon les fois fortuites de l'association des idées. Elles citèrent à l'appui de cette contre-vérité, des pages où quelques miettes de « madeleine », trempées dans une infusion, me rappellent (ou du moins rappellent au narrateur qui dit « je » et qui n'est pas toujours moi) tout un temps de ma vie, oublié dans la première partie de l'ouvrage. Or, sans parler en ce moment de la valeur que je trouve à ces ressouvenirs inconscients sur lesquels j'assois, dans le dernier volume - non encore publié - de mon oeuvre, toute ma théorie de l'art, et pour m'en tenir au seul point de vue de la composition, j'avais simplement pour parler d'un plan à un autre plan, usé non d'un fait, mais de ce que j'avais trouvé plus pur, plus précieux comme jointure, un phénomène de la mémoire. » (Proust, Marcel, *A propos du « style » de Flaubert*, dans « La Nouvelle Revue Française », 1er janvier 1920).

⁴³⁹ «Viene il vento recando il suon dell'ora / Dalla torre del borgo. Era conforto / Questo suon, mi rimembra, alle mie notti, / Quando fanciullo, nella buia stanza, / Per assidui terrori io vigilava, / Sospirando il mattin. [...] » (« Vient la brise, apportant de la tour / Le chant de l'heure. Il était de mes nuits / Le réconfort, ce chant, je me souviens, / Quand dans la chambre obscure, enfant, / Les terreurs assidues me tenaient éveillé, / Soupirant vers le jour. » Leopardi,

s'enchaînant selon les lois fortuites de l'association d'idée ou de l'écriture automatique, mais plutôt d'un procédé de brusque transition qui déplace le lieu de la narration, suivant pas à pas la voie bien tracée et codée des autoroutes de la parole, des avenues du sens, ou bien du vol des oiseaux qui, comme dans un roman de Jean Echenoz, serait suivi du regard par l'un des personnages, etc. D'ailleurs cette sorte de l'effrayant, comme disait Freud, se rattache aux choses connues depuis longtemps, aux choses qu'il n'est ni fortuit ni guère étonnant qui arrivent. Tout est vrai, donc – complément véridique – l'angoisse ressemble parfois aux objets depuis toujours familiers, le divan face à la cheminée, le téléphone à côté, la porte d'entrée tout au fond du couloir. Inquiétante étrangeté. Puis quelqu'un sonne à la porte, ou, au moins, ce serait possible, ce n'est pas un événement qui relève de l'extraordinaire : il arrive que l'on sonne à la porte, il ne serait guère étonnant, enfin, il n'est pas inutile d'attendre :

**Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d'entrée : « Qui est là. -
C'est moi. »**

Ou bien ce serait le téléphone qui sonne, cela non plus serait impossible,

Giacomo, *Œuvres*, Poèmes traduits de l'italien par Juliette F. A. Alard, Ph. Jaccottet et G. Nicole, Éditions Mondiales, Paris, 1964, p. 1692). Dans un autre poème, intitulé *La vie solitaire*, Leopardi raconte que lorsque parmi les murs funestes et trop connus de la ville où il vit dans la douleur, et lorsque même la nature, jadis bien plus courtoise, ne lui témoigne désormais que quelque pitié, il lui arrive parfois de s'asseoir dans un coin solitaire, au bord d'un lac où tout est silence : il dit notamment que dans cette sorte de solitude il lui paraît de n'exister qu'à peine, assis à côté de ce qu'il voit, et qu'il lui semble même que ses membres inertes gisent épars dans une paix immémoriale, se confondant désormais avec les silences du lieux : « Talor m'assido in solitaria parte, / Sovra un rialto, al margine d'un lago / Di taciturne piante incoronato. / Ivi, quando il meriggio in ciel si volge, / La sua tranquilla imago il Sol dipinge, / Ed erba o foglia non si crolla al vento, / E non onda incresparsi, e non cicala / Strider, né batter penna augello in ramo, / Né farfalla ronzar, né voce o moto / Da presso né da lunge odi né vedi. / Tien quelle rive altissima quiete; / Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo / Sedendo immoto; e già mi par che sciolte / Giaccian le membra mie, né spirto o senso / Più le commova, e lor quiete antica / Co' silenzi del loco si confonda. » (« Quelquefois je m'assieds en un lieu solitaire, sur une hauteur, au bord d'un lac de taciturnes plantes couronné. Là, quand midi passe dans le ciel, le soleil peint son image tranquille ; nulle feuille, nul brin d'herbe ne s'émeut au vent, nulle onde ne se ride ; point de cigale qui chante, point d'oiseau qui batte des ailes sur les branches ; nul papillon qui vole, et pas un mouvement ni près ni loin, pas une voix. Un très profond repos règne en ces rives : tel qu'assis, immobile, j'en oublie presque et moi-même et le monde ; il me semble déjà que me s membres gisent épars, privés de souffle et de sens, et que leur paix immémoriale se confond avec les silences du lieux. » *Ivi*, p. 1669).

d'ailleurs un téléphone sert à sonner :

Il pourrait également téléphoner des son arrivée dans un centre de transit : « Je suis revenu, je suis à l'hôtel Lutetia pour les formalités. »

Un nouveau personnage rentre sur la scène de la chambre, par le détail de la porte, du téléphone, il pourrait rentrer facilement, directement, comme par le biais d'un expédient narratif, ce ne serait guère étonnant : « C'est moi », dirait-il. Ces objets traversés par un trouble, changent tout type de sincérité, toute tentation d'être réaliste rapportant ce qui arrive, en une vue pénétrant dans l'irréalité. Étant donné l'absurdité de la réalité de son époque, la sincérité devient stupide, mais il vaut mieux cependant être fidèle à sa situation anormale, mieux que rien. Mieux vaut d'être fidèle, quand même, ou au moins de feindre de l'être – faute d'alternatives véritables – à l'inquiétante étrangeté de la situation, à sa réalité, qui révèle qu'à côté des possibilités traditionnelles qu'offre le journal (refléter la réalité ou pénétrer dans l'irréalité, être sincère, avouer son angoisse, etc.), s'ouvre une voie nouvelle très attirante, mais pas moins traditionnelle : rapporter dans un journal ce qui pourrait arriver en ce moment même dans cette chambre déserte prenant les couleurs de l'impossible, se transformant, par un brusque transition suivant l'enchaînement des choses connues depuis longtemps, en quelque chose qui ressemble paradoxalement à un souvenir, un fait rapporté mais axé sur un futur, projeté vers l'avant, des réflexions, des notes, des impressions, des méditations, des élans lyriques, des délires.. hypothèses que quelqu'un, renonçant à être un diariste sot et sincère, aura imaginée de toutes ses forces à la place de Marguerite Duras et ses lecteurs pour qu'elle se réalise, et qui aura finit par parler comme une voix de ses films :

Il n'y aurait pas de signes avant-coureurs. Il téléphonerait. Il arriverait.

Quelqu'un qui est très seul et qui ne comprend pas, comme Bernardo Soares, ce qu'il fait debout dans la chambre de son appartement à Paris, cet appartement qu'il n'as jamais vu si éloigné que maintenant qu'il qui ne sait pas ce qu'il va advenir de sa vie. « Vision lointaine ». Et ce qu'il aimerait qu'il lui arrive est plutôt tendre, simple, raisonnable même, normal, surtout pas exceptionnel. Pur amour de quelqu'un qu'il attend, pour amour de qui il pense que privilégier ce qui n'arrive pas est aussi une façon de tenir un journal :

Ce sont des choses qui sont possibles. Il en revient tout de même. Il n'est pas un cas particulier. Il n'y a pas de raison particulière pour qu'il ne revienne pas. Il n'y a pas de raison pour qu'il revienne. Il est possible qu'il revienne. Il sonnerait: « Qui est la. - C'est moi. » Il y a bien d'autres choses qui arrivent dans le même domaine. Ils ont fini par franchir le Rhin. La charnière d'Avranches a fini par sauter. Ils ont fini par reculer. J'ai fini par vivre jusqu'à la fin de la guerre. Il faut que je fasse attention: ça ne serait pas extraordinaire s'il revenait. Ce serait normal. Il faut prendre bien garde de ne pas en faire un événement qui relève de l'extraordinaire. L'extraordinaire est inattendu. Il faut que je sois raisonnable : j'attends Robert L. qui doit revenir.

Un nouveau personnage rentre sur la scène de la chambre, le dos d'un autre soi-même qu'il ne connaît pas, dirait Tabucchi, s'introduit comme un ombre dans la chambre, par le détail de la porte, du téléphone, comme par le biais d'un expédient narratif, il pourrait rentrer facilement, directement, ce ne serait guère étonnant. Mais ensuite le téléphone sonne pour de bon, « deux temps »⁴⁴⁰, du coup, peur de ce qui

⁴⁴⁰ « Le premier : il arrive que le téléphone sonne, il n'est pas inutile d'attendre qu'il sonne, un téléphone sert à sonner. Le deuxième : merde. Envie d'égorger. » *Cahiers de la guerre*, p. 176.

peut arriver, puis ne pas couper, ouvrir, changement de décor, une voix parle de la libération des camps, parle de l'Allemagne :

Le téléphone sonne : « Allô, allô, vous avez des nouvelles? » Il faut que je me dise que le téléphone sert aussi à ça. Ne pas couper, répondre. Ne pas crier de me laisser tranquille. « Aucune nouvelle. -Rien? Aucune indication? - Aucune. - Vous savez que Belsen a été libéré? Oui, hier après-midi... -Je sais. » Silence. Est-ce que je vais encore le demander? Oui. Je le demande : « Qu'est-ce que vous en pensez? Je commence à être inquiète. » Silence. « Il ne faut pas se décourager, tenir, vous n'êtes hélas pas la seule, je connais une mère de quatre enfants... - Je sais, je m'excuse, je dois sortir, au revoir. » Je repose le téléphone. Je n'ai pas bougé de place. Il ne faut pas trop faire de mouvements, c'est de l'énergie perdue, garder toutes ses forces pour le supplice.

Changement de décor, dehors parisien. par téléphone que s'introduit un autre espace, étranger, allemand, dans la chambre et dans la tête, il grandit, prend la place de l'entendement, il bat et repousse, besoin d'air et de sortir, se confond avec la mort derrière les listes dans les journaux, sa mort et sa propre inexistence, à fuir dans les rues ⁴⁴¹:

Assise parmi ses spectateurs, Marguerite Duras est la protagoniste d'un intervalle douloureux, comme dans le journal de l'intranquillité de Bernardo Soares. qui n'a jamais lu un livre en s'abandonnant à lui, parce que, à chaque pas, la mémoire interrompait la séquence narrative : « après quelques minutes c'était moi qui écrivais – dit Soares –, et ce qui était écrit n'était nulle part. »⁴⁴² Rupture dans la

⁴⁴¹ (« La mort est en moi – Elle bat à mes tempes. » (Duras, *Cahiers de la guerre*, cit., p. 177) ; « Sa mort est en moi. Elle bat à mes tempes. » (Duras, *La douleur*, cit., p. 13).

⁴⁴² Pessoa, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, cit., p. 495.

rationalité rassurante d'un livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tout bonnement, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies, œuvre mythique, somme de tout destin et livre absolu, selon l'exigence de Mallarmé⁴⁴³, poète intranquille comme le *Livre* de Soares, toujours rêvant et tentant autre chose et prêt à sacrifier toute vanité et toute satisfaction à ce qui ne semble possible qu'à être un « fragment d'exécuté » (« dans la mesure où celui-ci contient en germe la dissolution des genres littéraires »⁴⁴⁴, ajoutait Tabucchi). Autrement dit, son propre projet en acte, une étrange œuvre ouverte mais un livre qui nous *appartient* plus explicitement que d'autres, parce que c'est un livre qui a été fait par ses lecteurs, comme les *notes sans texte* de Bobi Bazlen ou le poème perdu d'Emily L., *construit* par la postérité. En fait, c'est en tant que *fragments d'exécuté* qu'il aura occupé la vie de Pessoa pendant plus de vingt ans et c'est à l'état de projet qu'en 1982 a été sorti de la malle où il demeurerait inédit depuis plus de quarante ans.

Parmi ses spectateurs Marguerite Duras se trouve dans une attente angoissante, remplacée par un objet, une espèce de poupée qu'elle voit de dos lorsqu'elle s'anime pour s'agripper à son journal intime. Transformées par son regard et

⁴⁴³ « [...] J'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode [...] Je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir » (Mallarmé, Stéphane, *Lettre du 16 novembre 1885*).

⁴⁴⁴ Tabucchi, *Une malle pleine de gens*, cit., p. 77. Antonio Tabucchi, l'un des plus grands lecteurs de Pessoa, à propos du *Livre* de Bernardo Soares écrit : « du reste, toute la littérature autobiographique, de César jusqu'à Valéry et Gide, peut être lue à la lumière de l'ironique observation de Poe sur l'impossibilité de parvenir à la 'vérité' autobiographique 'sans que le papier ne se chiffonne et ne brûle au contact de la plume enflammée [...] En ce sens, le livre de Soares est certainement un roman. Ou mieux, c'est un roman double, parce que Pessoa a inventé un personnage du nom de Bernardo Soares et l'a chargé d'écrire un journal. Soares est donc un personnage fictif qui a recours à la subtile fiction littéraire de l'autobiographie. C'est cette autobiographie sans événements d'un personnage inexistant qui constitue la seule grande œuvre narrative que Pessoa nous a laissée : son roman. » (*Ibid.*).

regardant à travers celui-ci, Marguerite Duras la voit de dos lorsqu'elle agit comme si elle connaissait les mots de Bataille quand celui-ci parle d'une épreuve, d'une rage qui la contraint à une vision lointaine des proches limites de l'ordinaire. Dans un état de rage, lasse des limites trop proches du monde qu'elle habite, elle étouffe, dans un état de solitude fébrile elle cherche de l'air, et elle s'agrippe à son journal qui commence par une note désolée dans la quelle elle parle de l'étrange façon qu'à le vieux monde de s'éloigner d'elle lorsqu'elle le regarde de très près, s'éloigne mesurant son espace d'action et les possibilités excessives de sa propre expérience, celles, nécessaires, pour sa mise en scène⁴⁴⁵. On n'existe plus à coté de cette attente. Espace vital rythmée par un battement des tempes, comme un bégaiement, poursuivie par l'intermittence rapide et mentale de l'espace parisien inopportun comme un appel téléphonique qu'elle voudrait couper, jetée dans un coin en présence de l'extérieur imaginaire du fossé allemand où gîterait le cadavre de Robert L. : intervalles douloureux entre le dehors des centres de transit et de l'intérieur de l'appartement : le monde extérieur avec le « service de recherches » et le journal « Libres »⁴⁴⁶, s'alterne par intermittence à un lieu également inconnu et

⁴⁴⁵ Elle en parle aussi à l'acteur Samy Frey, lors des répétitions de *La musica deuxième*, débout 1985 : « en ce moment, je viens de finir - ça me rend malade, d'ailleurs - j'ai écrit pendant trois mois, j'ai ré-écrit, j'ai remis sur pied, le journal de la guerre, le journal de l'attente d'un déporté politique. Robert L.. et je parle toujours du supplice et toujours je dis 'il faut que je sorte parce que j'ai besoin d'un endroit très grand pour que ce supplice puisse s'étaler, vivre, j'ai besoin d'air pour lui. j'étouffe. Je suis remplacée par le supplice'. » Fernandes, Marie-Pierre, *Travailler avec Duras (La Musica Deuxième)*, Gallimard, 1986, p. 157.

⁴⁴⁶ « Avril. Je vais au centre d'Orsay. J'ai beaucoup de mal à y faire pénétrer le Service des Recherches du journal que j'ai créé en septembre 1944. On m'a objecté que ce n'était pas un service officiel. Le B.C.R.A. est déjà installé et ne veut céder sa place à personne. Tout d'abord je me suis installée clandestinement avec des faux papiers, des fausses autorisations. Nous avons pu récolter de nombreux renseignements qui ont paru dans Libres, au sujet des convois, des transferts de camps. Pas mal de nouvelles personnelles. » (Duras, *La douleur*, cit., p. 18). C'est Dyonis Mascolo qui donne des précisions sur ces activités : « En septembre 1943, un ami commun de Robert et de François Mitterrand nous fait rencontrer celui-ci. Nous adhérons au *Mouvement national des prisonniers de guerre* (MNPDG), dont il est le principal responsable. Edgar Morin, membre du Mouvement en même temps qu'inscrit au PCF, devient un ami. [...] Quelques jours avant le débarquement de juin 44, Robert est arrêté avec d'autres chez sa sœur Marie-Louise, qui ne reviendra pas de Ravensbrück. [...] Sur ce qui se passe pour nous à Paris dans les derniers mois de la guerre, l'essentiel est dit dans *La Douleur*. Au journal que publie le MNPDG – devenu, par l'ajout du mot 'déporté', MNPDGD –, *Libres*, Marguerite a créé dès septembre un 'Service de recherches' qui tente de faire connaître tous les témoignages déjà possibles sur ce qui restait encore, pour le plus grand nombre, occulté. A mesure que les armées alliées progressent en Allemagne, nous serons parmi les premiers à obtenir des informations sur les évacuations et les transferts de camps à camps, grâce aux évadés qui parviennent à rejoindre les forces de libération. » (Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, cit., pp. 45-46). Les journaux sont un monde extérieur, le quotidien aura été fait aussi de *quotidiens*. Marguerite Duras y aura pratiqué le journalisme « subjectif », une manière d'être interpellée, en tant que sujet, dans ce monde extérieur, ce qu'elle revendique par exemple dans l'avant propos du recueil *Outside* (« Un journaliste c'est quelqu'un qui regarde le

pas moins extérieur pour un être qui se sent ignoble, chez lui clandestin, comme un chiffon tombé en chemin dans ce lieu inactuel, un « dedans » peuplé de fantasmes et autres déguisement en présence de la vie. Pour Marguerite L. écrire un journal est une manière de sortir, chercher son espace vital, respirer, être ailleurs « sans pause, donc – écrivait Marianne Alphant sur « Libération » - agitée par une sorte de fébrilité, courant sans ornement au plus ras de ce qui est vécu. La seule règle est

monde, son fonctionnement, qui le surveille de très près chaque jour, qui le donne à voir, qui donne à recevoir le monde, l'événement. Et il ne peut pas à la fois faire ce travail et ne pas juger ce qu'il voit. C'est impossible. Autrement dit, l'information objective est un leurre total. C'est un mensonge. Il n'y a pas de journalisme objectif, il n'y a pas de journalisme objectif. Je me suis débarrassée de beaucoup de préjugés dont celui-là qui est à mon avis le principal. De croire à l'objectivité possible de la relation d'un événement. » Duras, Marguerite, *Outside*, P.O.L., Paris, 1984, p. 6), du choix des sujets – données d'ordre générale (faits divers, engagements politiques, imaginaire de l'enfance...) à la façon de conduire l'entretien (implication de l'*interrogateur*, provocation, enquête sur l'inconnu de l'autre plutôt que sur les raisons de ses actes...), l'exploration du *dehors* y est déclarée toujours foncièrement subjective, passionnelle, politique. Marguerite Duras écrivait des articles pour sortir de sa chambre, c'est la première raison, dit-elle ; disait que quand elle n'écrivait pas de livres, lasse des proches limites de ses moments vides, écrire des articles pour les journaux était pour elle sortir au-dehors, *outside*, son premier cinéma : « du même mouvement irrésistible qui m'a portée vers la résistance française ou algérienne, anti-gouvernementale ou anti-militariste, anti-électorale etc., et aussi qui m'a portée, comme vous, comme tous vers la tentation de dénoncer l'intolérable d'une injustice de quelque ordre qu'elle soit, subie par un peuple tout entier ou par un seul individu, et qui m'a portée aussi encore vers l'amour quand il est devenu fou, quand il quitte la prudence et qu'il se perd là où il trouve, vers le crime, le déshonneur, l'indignité et quand l'imbécillité judiciaire et la société se permettent de juger – de ça, de la nature, comme ils jugeraient l'orage, le feu » (Ivi, p. 7). Elle cite elle-même l'article *Les fleurs de l'Algérie*, Poubelle et *La Planche*, les entretiens avec son ami Georges Figon qui sortait de quatorze années de prison, et puis Nadine d'Orange, Simone Deschamps de Choisy-le-Roi. On pense aussi à l'hostilité qu'elle soulèvera l'année suivante la parution de *Outside*, à la polémique que déclenchera en prenant position dans une affaire énigmatique qui captivera l'opinion publique : l'affaire Grégory. Âgée de soixante-dix ans, et malgré l'alcoolisme, sa présence était en effet encore fort remarquable sur la scène culturelle française des années '80. En 1985, Marguerite Duras se rend à Lépanges, près de Épinal dans les Vosges, pour visiter la maison où le petit Grégory Villemin, trouvé noyé en octobre 1984, avait vécu le quatre ans et demie de sa vie. Suite à une tribune signé par Duras sur *Libération* du 17 juillet 1985, intitulé *Sublime, forcément sublime Christine V.*, beaucoup de lecteurs – et parmi eux Simone de Beauvoir et Simone Signoret par exemple, écrivent alors au journal pour attaquer l'article ; Serge July lui-même publie à côté une version plus sobre des événements. Dans son article, Marguerite Duras écrit notamment ceci : « une nuit qui descendrait sur elle Christine V. innocente qui peut-être a tué sans savoir, comme moi j'écris sans savoir, les yeux contre la vitre à essayer de voir clair dans le noir grandissant du soir de ce jour d'octobre. » (Duras, Marguerite, *Sublime, forcément sublime Christine V.*, dans « *Libération* » du 17 juillet 1985, p. 4). Pour Marguerite Duras Christine était malheureuse. Forcé par son mari dans leur relation sexuelle, elle passait ses journées à la maison, sans occupation aucune, envisageant des crimes atroces. Il s'agit d'une tragédie moderne, et Duras dans son article invoque la tradition de Racine. Même quand Christine Villemin, qui dans un premier moment avait été arrêté, est relâché pour manque de preuves et refuse de lui parler, elle est sûre qu'elle a tué son enfant. Mais elle ne la juge pas. Car, dit-elle toutes les femmes sont capables de cette sorte de violence. C'est ce qu'elle avait confié également à Marianne Alphant, avant l'écriture de son propre article, dans un entretien publié dans *Libération* le 17 avril de la même année. Le sujet de l'entretien était *La Douleur*, qui venait de paraître, et Marguerite Duras évoque l'affaire du petit Grégory Villemin notamment à propos de ses *textes sacrés* : « LIBERATION – comment peut-on comprendre ce caractère "sacré" que vous donnez à ces deux textes, Albert des Capitales et Ter le milicien ? [...] Dans *Albert des Capitales* je suis dans l'innommable, dans l'horreur. Plongée, exécutante. Je me dois à ça, à cet horreur. Je vais vous dire quelque chose. Je voulais aller dans les Vosges voir cette famille du petit Grégory. Et puis le père a tué Bernard Laroche et j'ai renoncé au voyage. J'ai voulu y aller quand j'ai cru, parce qu'on l'a dit, que c'était probablement la mère qui avait tué son enfant. Je voulais écrire ça dans le journal : que si elle avait tué son propre enfant, sa destinée se refermerait sur elle. Et que cette destinée était telle que personne au monde n'avait le droit de la juger. Qu'aucun commentaire n'était possible. Qu'elle n'avait de compte à rendre à personne. Qu'elle se trouvait devant l'inexplicable d'elle-même pour la première fois de sa vie et qu'elle prenait connaissance qu'elle était œuvré par Dieu pour la première fois de même, que l'énormité du crime que Dieu avait fait qu'elle commette, cela sans aucun moyen d'échapper à sa désignation de sa personne par Dieu lui-même, la soustrait au jugement des hommes. De ce fait, elle devenait sacrée aux yeux de ceux-ci, comme moi dans la cave de la rue de Richelieu. » (Avril 45..., cit.).

d'aller, toujours aller, vers on ne sait quel terme »⁴⁴⁷, parcourir les proches limites du monde, mais rester derrière lui, dramaturge involontaire comme dans la lettre de Pessoa⁴⁴⁸, jetée dans un coin de la chambre, à coté du décor qui change, du téléphone qui sonne, étouffer, voir la chambre et son propre divan, encore le téléphone à coté, vision lointaine, espaces tranchés par des coup à l'intérieur de la tête, la rage, battement des tempes, « avril ! » Dehors et dedans par intermittence, plus rien d'actuel, intervalles *douloureux* dans l'enchaînement des phrases, bégayer seulement, bégayer⁴⁴⁹. L'appartement et la rue décrivent des sections du même espace s'étendant désormais sur tout Paris libéré, comprenant les coins familiers de l'appartement et jusqu'à une Allemagne fantasmée. Dans l'égarment, passer à coté de tout, à côté des armées victorieuses, comme des gens dans les rues avec le rire des ennemis. La haine de l'Allemagne nazi aura composé avec une sombre attraction pour l'ennemi, image à double-face comme à l'intérieur d'une étendue illimitée de

⁴⁴⁷ Avril 45..., dans « Libération », cit..

⁴⁴⁸ Ce que je suis essentiellement – derrière les masques involontaires du poète, du penseur et de tout le reste – c'est un dramaturge. [...] dans ces conditions je n'évolue pas : je VOYAGE [...] Je change peu à peu de personnalité [...] de nouvelles façons de feindre de comprendre le monde, ou plutôt de feindre qu'il peut être compris. (lettre à Adolfo Casais Monteiro, du 20 janvier 1935. dans Blanco, *Pessoa en personne*, cit., p. 309)

⁴⁴⁹ Il est malheureux, écrivait Georges Bataille dans *l'expérience intérieure*, de ne plus posséder que des ruines. Le martèlement qui revient sous plusieurs formes dans le texte durassien (battement des tempes, rafales de mitraille, pensées et images obsessives, et autres, dont les saccades dans le rythme et la syntaxe etc..) s'associe tout naturellement (selon la nature de système propre au langage) à la mutilation générale de la langue qui suivit la Seconde Guerre Mondiale, et par exemple à la forme qu'elle emprunte dans le poème de Paul Celan, traduit en français par Martine Broda : « *S'il venait, / venait un homme, /venait un homme au monde, aujourd'hui, avec / la barbe de clarté / des patriarches : il devrait, /s'il parlait de ce temps, il / devrait / bégayer seulement, bégayer, / Toutoutoujours / Bégayer.* » (Celan, Paul, *La Rose de Personne*, traduit de l'allemand par Martin Broda, Le Nouveau Commerce, Paris, 1979, pp. 38-39). Où également dans ces vers, qu'on dirait bégayer aussi à la fin, le cœur et le chant coupés, *tambour des sons*, paraissant répondre à l'appel adressé par ceux de Paul Celan, des vers que le poète Louis Aragon devait publier sous son pseudonyme «François la Colère» le 6 octobre 1943 chez les éditions de Minuit (clandestines), apprenant cette même année 1943 le destin des femmes du convoi parti de Romainville, emportant, entre autres, Danielle Casanova, Maité Politzer, Hélène Solomon, Marie-Elisa Cohen et Charlotte Delbo. Toutes des Résistantes. Elles furent déportées à Auschwitz au sein d'un convoi parti de Romainville le 24 janvier 1943 comprenant 230 femmes, des Résistantes communistes, gaullistes ou des conjointes de Résistants, le fameux « convoi des 31.000 ». 49 survivantes. Parmi les mortes, Danielle Casanova et Maité Politzer, décimées par une épidémie de typhus : « *Moi, si je veux parler, c'est afin que la haine / Ait le tambour des sons pour scander ses leçons / Aux confins de Pologne, existe une géhenne / Dont le nom siffle et souffle une affreuse chanson. / Auschwitz ! Auschwitz ! Ô syllabes sanglantes ! / Ici l'on vit, ici l'on meurt à petit feu. / On appelle cela l'extermination lente. / Une part de nos cœurs y périt peu à peu / Limites de la faim, limites de la force : / Ni le Christ n'a connu ce terrible chemin / Ni cet interminable et déchirant divorce / De l'âme humaine avec l'univers inhumain... / Puisque je / A celle qui partit dans la nuit la première, / Comme à la Liberté monte le premier cri, / Marie-Louise Fleury, rendue à la lumière, / Au-delà du tombeau : je vous salue Marie... / Les mots sont nuls et peu touchants. / Maité et Danielle... Y puis-je croire ? / Comment achever cette histoire ? / Qui coupe le cœur et le chant ?* » (La Colère, François (Louis Aragon), Le Musée Grévin, Les éditions de Minuit, Paris, octobre 1943, p.26-27).

sens, composant avec celle d'un jeune soldat allemand de dix-sept ans blessé à mort sur les quais de Seine⁴⁵⁰. Sentiment avec l'ennemi, jusque dans l'amour sans doute, le partage du crime (« à tous manquait la Raison où nous sommes [...] C'est selon un mouvement analogue [...] et sans plus de réflexion volontaire nous nous retrouverons judaïsés » écrit Dyonis Mascolo à propos d'une lettre que Robert Antelme lui adresse en 1945, un autre texte oublié et retrouvé ensuite⁴⁵¹), où

⁴⁵⁰ De ce pouvoir d'attraction de l'histoire du petit soldat allemand, en témoigne notamment la reprise, jusqu'à cette figure qui aura fait parler de compassion (*com-pàssus*) et même d'amour. Un héros dans *Hiroshima mon amour*, et bien au-delà de l'œuvre de Marguerite Duras : « Ce jeune Allemand / blessé sur le quai de Seine / aux pieds d'un immeuble / pendant l'insurrection / qui mourait seul / quand Paris n'était que cris / autour de l'Hotel de Ville / et mourait sans une plainte / le front sur le trottoir // Ce fasciste à Turin / qui tira pendant deux heures / puis descendit dans la rue, / la chemise blanche / les manières distinguées, / et dit allons-y / en épongeant sa sueur / avec un foulard de soie. // La poésie n'y peut rien / le charme est sans force / quand reviendra le temps / alors tuez moi. / J'ai lu Lénine et Marx / je ne crains pas la révolution / mais il est trop tard pour moi ; / si ces mots au moins / servaient après moi / à la joie de qui vivra / délivré de notre orgueil. (1947). » (Fortini, Franco, *Une fois pour toutes*, poèmes traduits de l'italien par Bernard Simeone et Jean-Charles Vegliante, Fédérop, Gardonne, 1986, pp. 28-29). Une note à ce texte dit que le premier épisode fut rapporté à l'auteur par Marguerite Duras, et le second par un inconnu à Turin (Cf. *Ibid.*). Quarante ans plus tard Marguerite Duras reviendra parler de cet épisode du petit soldat allemand lors d'une série de conversations avec François Mitterrand, qui avait été le protagoniste avec Dyonis Mascolo de la découverte de Robert Antelme à Dachau, et qui, à l'époque de ces entretiens, était président de la République Française. Marguerite Duras les publie en 2006 aux éditions Gallimard (Duras, Marguerite et Mitterrand, François, *Le bureau du poste de la rue Dupin et autres entretiens*, éd. Gallimard, Paris, 2006) à l'exception de trois enregistrements restés totalement inédits jusqu'à 2007 (*Entretiens inédits François Mitterrand – Marguerite Duras (1987)*, Enregistrement sonore, Frémeaux & Associés, Vincennes, distrib. « Nocturne », 2007). Au cours de l'entretien avec Marguerite Duras, Mitterrand se souvient d'une branche du mouvement qui s'occupait d'arrêter des gens et de les interner dans un immeuble près de la place Beaubourg et d'avoir appris que ces gens avaient torturé une jeune femme pour la faire avouer parce qu'elle était la femme d'un collaborateur ; Mitterrand s'indigne alors, et envoie un petit groupe de camarades pour « nettoyer la place ». Duras jure d'y avoir été souvent à la rue Beaubourg, et révèle ce qui l'avait remmenée – c'est ainsi qu'elle décrit ce mouvement amoureux – à la raison : « Quand même ça m'est arrivé moi, de faire torturer... de faire gifler un homme qui avait donné des juifs. J'ai pas pu... puis après je l'ai renvoyé, je l'ai relâché [...] Mais je n'ai pas pu m'en empêcher, j'étais devenue folle de colère, de haine. J'ai raconté souvent ce qui m'avait rendu à la raison. J'étais sur le chemin de Beaubourg, sur le chemin de la rue Richelieu où on avait notre quartier général, avec Rodin, sur le quai j'ai entendu crier et c'était un allemand d'une vingtaine d'années, qui agonisait, qui était seul sur le quai, là au Pont des Arts. Quand j'étais revenue le soir, il n'est pas encore mort, personne ne l'avait secouru. Et le lendemain matin quand je suis repassée il était mort. Et c'est devenu le héros de *Hiroshima mon amour* pour moi. [...] Là j'avais été rendue à l'humanité si vous voulez. Parce-que j'ai pensé à cet enfant, et j'ai pensé à sa mère. » (*Ibid.*). Mitterrand dit alors qu'au cœur de Dachau, là où il avait retrouvé Robert, lorsque les déportés qui venaient d'être libérés clamaient par centaines leur joie, en même temps s'organisait « la chasse aux gardiens allemands », alors que les gardiens allemands étaient souvent des gardiens improvisés, pris dans l'armée ou des détenus même : « j'ai donc vu deux soldats allemands en uniforme qui ont été pris en chasse par des déportés dans les allées du camp, et qui ont été abattus à coup de fusil [...] Je suis descendu dans la cave et il y avait ces deux hommes qui agonisaient. Il faut pas m'empêcher de penser qu'ils avaient une jeunesse, qu'ils avaient aimé le soleil, la lumière, ils avaient des gens qu'ils aimaient, que nul ne saurait parmi ceux qu'ils aimaient qu'ils étaient en train de périr là. Et je me disais aussi, c'était peut-être des soldats qui étaient arrivés la veille quoi, qui avaient été jetés dans l'horreur [...], qui ont été victimes dans cette espèce de malstrom, de mélange affreux, qui représente une guerre où on arrive plus à distinguer... ». (*Ibid.*)

⁴⁵¹ Mascolo, Dyonis, *Autour d'un effort de mémoire*, cit., pp. 165-166. Cft. Sarfati, Georges-Élia, *Questionner la limite*, « Sur une lettre de Robert Antelme », dans « Tangence », n. 83, hiver 2007, pp. 107-124. « Je n'avais en effet gardé aucun souvenir de cette lettre, que je n'avais de toute évidence pas pu ne pas lire en son temps. A ma surprise et, tout d'abord à ma honte, je n'en ai donc véritablement pris connaissance que récemment, la redécouvrant, comme je viens de dire, et presque par hasard, sollicité que j'étais de retrouver quelles traces précises, ou matérielles (non de simple mémoire en tout cas) j'avais pu conserver de ce qu'avait été le retour au monde du plus cher des amis, et celas dans le souci somme toute anecdotique de vérifier les témoignages, non contestables, mais parfois hâtifs, qui venaient d'être rendus publics sur ce moments de notre vie (Marguerite Duras, *La Douleur*, et aussi *Entretien avec F. Mitterrand*, dans *L'Autre Journal*, février 1986). » (*Ivi*, p. 12)

l'opposition à cet ennemi – cependant persistante (ainsi dans *Écrire* : « Maintenant c'est écrit. C'est ce genre de dérapage-là peut-être – je n'aime pas ce mot – très sombre, que l'on risque d'encourir. Ce n'est pas grave mais c'est un événement à lui seul, total, d'un sens énorme : d'un sens inaccessible et d'une étendue sans limites. J'ai pensé aux juifs. J'ai haï l'Allemagne comme aux premiers jours de la guerre, de tout mon corps, de toute ma force. De même que pendant la guerre, à chaque Allemand dans la rue, je pensais à son meurtre par moi opéré, par moi inventé, perfectionné, à ce bonheur colossal d'un corps allemand par moi, tué »⁴⁵²) – n'est plus rien sans que les crimes de cet ennemi aient parlé aussi du désir de meurtre de ses victimes. Non tant pour qu'une dialectique infernale transfigure la victime en son propre bourreau, mais plutôt pour qu'une moitié de l'humanité se consacre à lire et à étudier ce que l'autre moitié aura consigné par écrit. Note pour ce penser *douloureux* que souhaitait l'écrivain italien Italo Svevo : la vie *littérisée* où « seul importe le recueillement »⁴⁵³, baisser les yeux (réduire idéalement l'espace pour les explosions guerrières et élargir, en revanche, celui pour un avenir dans le respect des droits d'un autre homme, utopique dans la mesure où il n'y a que dans l'avenir que ce respect aura été possible) comme pour lire un livre que, sans plus de

⁴⁵²Duras, *Écrire*, cit., p. 50.

⁴⁵³ « 4 avril 1928. Cette date marque pour moi le début d'une ère nouvelle. J'ai découvert ces jours-ci quelque chose d'important dans mon existence, voire la seule chose d'important qui me soit arrivée : la description que j'ai faite d'une partie de ma vie. Un amas de descriptions mises de côté pour un médecin qui les avait prescrites. Je la lis et la relis, et il m'est facile de la compléter, de mettre chaque chose à la place qui lui revient et que, par maladresse, je ne sus pas trouver alors. Comme elle est vivante, cette vie, et comme est définitivement morte la partie que j'en ai racontée. Parfois je me mets à la chercher avec anxiété, sentant un manque, mais elle reste introuvable. Et je sais aussi que la partie que j'ai racontée n'en est pas la plus importante. Elle est devenue la plus importante parce que je l'ai fixée. Et moi, que suis-je à présent ? Non point celui qui a vécu, mais celui que j'ai décrit. Oh ! L'unique partie importante de la vie est le recueillement. Quand tout le monde le comprendra avec la même clarté d'esprit que moi, tout le monde se mettra à écrire. La vie sera littérisée. Une moitié de l'humanité se consacrera à lire et à étudier ce que l'autre moitié aura consigné par écrit. Et le recueillement occupera la majeure partie du temps qui échappera ainsi à l'horreur de la vie. Et quand bien même une partie de l'humanité se révolte et refuse de lire les élucubrations de l'autre, tant mieux. Chacun se lira soi-même. Et pour chacun sa propre vie s'en trouvera soit plus claire, soit plus obscure, mais alors, elle se répètera, se corrigera, se cristallisera. Du moins ne restera-t-elle pas telle qu'elle est, sans relief, sitôt ensevelie que née, avec ces jours qui s'en vont et s'accumulent pareils les uns aux autres pour former les années, les décennies, la vie si vide qu'on ne peut que la représenter par un chiffre ou un tableau de statistiques démographiques. Pour ma part, je veux écrire encore. Ces pages me contiendront tout entier, j'y mettrai toute mon histoire. » (Svevo, Italo, *Les Confessions du vieillard*, traduction de l'italien par Jean-Noël Schifano, in Lavagetto, Mario, *La Cicatrice de Montaigne, Le mensonge dans la littérature*, traduit de l'italien par Adrien Pasquali, Gallimard, Paris, 1997, page 217).

réflexion volontaire, on se retrouve entre les mains avec la jouissance qu'ajoute dans cette expérience le fait de ne pas comprendre⁴⁵⁴. (« Les gens sont dans les rues comme à l'ordinaire. Queues devant les magasins. Il y a déjà quelques cerises. [...] Les rues sont pleines d'assassins. On fait des rêves d'assassins. Je rêve d'une ville idéale, brûlée, entre les ruines de laquelle coulerait le sang allemand. Je crois sentir l'odeur de ce sang, il est plus rouge que le sang de bœuf, il ressemblerait au sang de porc, il ne se coagulerait pas, il coulerait loin, et sur les bords de ces rivières, des femmes en larmes auxquelles je foudroyais des coups de pieds au cul, et que je basculerai le nez dans le sang de leurs hommes. Les gens qui en ce moment-ci, ce jour-ci, éprouvent une pitié pour l'Allemagne, ou plutôt n'éprouvent pas de haine à son égard, me font pitié à leur tour. »⁴⁵⁵) :

Je pense à la mère allemande du petit soldat de seize ans qui agonisait le dix-sept août 1944, seul, couché sur un tas de pierres sur le quai des Arts, elle, elle attend encore son fils. [...] il n'y a que nous qui attendions encore, d'une attente de tous les temps, de celle des femmes de tous les temps, de tous les lieux du monde : celle des hommes au retour de la guerre. Nous sommes de ce côté du monde où les morts s'entassent dans un inextricable charnier. C'est en Europe que ça se passe. C'est là qu'on brûle les juifs, des millions. C'est là qu'on les pleure. L'Amérique étonnée regarde fumer les crématoires géants de l'Europe. Je suis forcée de penser à cette vieille femme aux cheveux gris qui attendra, dolente, des nouvelles de ce fils si seul dans la mort, seize ans, sur le quai des Arts. Le mien, quelqu'un l'aura peut-être vu, comme j'ai vu celui-là, dans un fossé, alors que ses mains appelaient pour la dernière fois et que ses yeux ne voyaient plus. Quelqu'un qui ne saura jamais qui c'était pour moi que cet homme-là, et dont jamais je ne saurai qui il

⁴⁵⁴ Cft. Duras, Marguerite, *Albert des Capitales*, et Duras, Marguerite, *Ter le milicien*, (dans : Duras, *La douleur*, cit., p. 135 et p. 163). « *Thérèse c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes. Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés.* » (Ivi, p. 134).

⁴⁵⁵ Duras, *Cahiers de la guerre...*, cit., p. 194.

est. Nous appartenons à l'Europe, c'est là que ça se passe, en Europe, que nous sommes enfermés ensemble face au reste du monde. Autour de nous les mêmes océans, les mêmes invasions, les mêmes guerres. Nous sommes de la race de ceux qui sont brûlés dans les crématoires et gazés à Maïdanek, nous sommes aussi de la race des nazis. Fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de la faim, fosses communes de Bergen-Belsen, dans ces fosses nous avons notre part, ces squelettes si extraordinairement identiques, ce sont ceux d'une famille européenne. Ce n'est pas dans une de la Sonde, ni dans une contrée du Pacifique que ces événements ont eu lieu, c'est sur notre terre, celle de l'Europe. Les quatre cent mille squelettes des communistes allemands qui sont mort à Dora de 1933 à 1938 sont aussi dans la de fosse commune européenne, avec les milliers de juifs et la pensée de Dieu, avec à chaque juif, la pensée de Dieu, chaque juif. [...] Une des plus grandes nations civilisées du monde, la capitale de la musique de tous les temps vient d'assassiner onze millions d'êtres humains à la façon méthodique, parfaite, d'une industrie d'état. Le monde entier regarde la montagne, la masse de mort donnée par la créature de Dieu à son prochain. On cite le nom de tel littérateur allemand qui a été affecté et qui est devenu très sombre et à qui ces choses ont donné à penser. Si ce crime nazi n'est pas élargi à l'échelle du monde entier, s'il n'est pas entendu à l'échelle collective, l'homme concentrationnaire de Belsen qui est mort seul avec une âme collective et une conscience de classe, celle-là même avec laquelle il a fait sauter le boulon du rail, une certaine nuit, à un certain endroit de l'Europe, sans chef, sans uniforme, témoin, a été trahi. Si l'on fait un sort allemand à l'horreur nazie, et non pas un sort collectif, on réduira l'homme de Belsen aux dimensions du ressortissant régional. La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶Duras, *La douleur*, cit., pp. 56-57, 60-61. Comme l'a démontré la publication des *Cahiers de la guerre*, ces réflexions autour de la dimension humaine du crime n'ont pas été ajoutées lors de la parution de *La douleur* en 1984 : « Le moment est arrivé de payer. Tout le monde paye. Je paye. Je ne mangerais pas. En Allemagne, la mère du petit

Citer tel littérateur allemand, ou l'amour d'un jeune soldat de la Wehrmacht, emprunter un regard à l'étranger pour une image allemande de la mort, choisir un témoin allemand, ou l'allemand comme témoin⁴⁵⁷, pour croire avoir vécu en Allemagne. L'Allemagne devient le lieu exclusif d'une expérience aux dimensions humaines, dans la mesure où celle-ci appelle et interpelle l'homme qui aura vécu ainsi en

Allemand de seize ans qui agonisait le 17 août 1944, tout seul sur un tas de pierres, sur le quai des Arts, paye aussi. On l'aura foutu dans l'eau. On paye l'attentisme 'criminel'. Noirceur de notre passé. Tristesse de notre enfance. Notre avenir menacé. [...] Il n'y a que nous qui attendions quelque chose – nous attendions des nouvelles. Fausse attente du reste du monde qui attend la paix. [...] J'attends. [...] Aucun câble à nouvelles, mais simplement l'âme toujours tendue de ce côté du monde, où les morts s'entassent dans un inextricable charnier – russes, tchèques, français, allemands, italiens, belges, hollandais, grecs. L'Amérique a vu fumer les crématoires géants. La mère du jeune Allemand de seize ans ne saura jamais, jamais, jamais, j'ai été seule au monde à savoir, je suis forcée de penser à une vieille femme à cheveux gris qui attendra, dolente, jusqu'à la fin de sa vie. Quelqu'un l'aura peut-être vu dans ce fossé, alors que ces mains appelaient pour la dernière fois et que ses yeux saignaient, quelqu'un qui ne saura jamais qui c'était – et dont je ne saurai jamais qui il est. Seuls les morts américains et anglais sont étiquetés, c'est là l'avantage d'aller chez les autres. Nous, chez nous, dans notre vieille Europe, on a été moins prévoyants. C'est là qu'à soufflé le socialisme, c'est là qu'à poussé le cancer du fascisme. La vieille [emmerdeuse] du monde. Orgueil d'être de cette race, orgueil qui ne me sert à rien car plus rien ne me sert à rien du moment que je ne sais pas s'il est mort ou vivant. Mais néanmoins, trace d'orgueil dans la douleur de Mme Cats et dans la mienne. Nous sommes de la race de ceux des crématoires et des gazés de Maidanek. Fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de leur faim. Vérité prolétarienne des fosses communes de Belsen. Dans ces fosses, nous avons notre part de sang. Jamais on n'a vu des hommes si égaux, si pareils que les squelettes de Belsen, si extraordinairement les mêmes. L'Amérique n'a pas un seul de ces squelettes à son actif, tous ces squelettes sont européens, ils sont à l'avant-garde de cette guerre. Les quatre cent mille squelettes de communistes allemands qui sont morts à Dora, de 1933 à 1938, sont dans la grande fosse commune européenne, les États extra-continentaux ne s'y retrouvent plus, seuls les peuples de l'Europe les réclament, cela seul peut faire *penser* un homme européen. [...] Les Italiens ne veulent pas livrer Mussolini aux Alliés. La presse est unanime à s'y opposer. Le journal *Avanti* écrit : 'Le peuple italien a été la première victime de Mussolini, et c'est de la main de ce peuple qu'il devra expier.' Farinacci a été jugé par un tribunal populaire, il a été exécuté sur la place d'une ville (nom pas indiqué) en présence d'une foule considérable'. [...] On a beaucoup écrit sur la mort. C'est là la source de prédilection où s'abreuve l'art. Le visage de la mort découvert en Allemagne, à l'échelle de onze millions d'êtres humains, déconcerte l'art. Tout se confronte avec ce crime, tout se défend contre cette dimension géante qu'aucune croix ne peut soutenir. Il s'est passé de nouveau. On me cite tel littérateur qui est très 'affecté', et qui est devenu sombre et à qui ça a donné 'à penser'. Je pense à tous nos poètes, à tous les poètes du monde, qui attendent en ce moment que la paix se fasse pour pouvoir chanter ce crime. Problème. Pour le peuple, c'est plus simple, la question se pose au moment de manger le pain, de travailler ; pour le poète qui peut ne pas écrire, c'est plus difficile, ce sera une question de vie ou de mort. Toutes les pensées, toutes les croyances sont attaquées et se défendent. Si ce crime n'est pas 'entendu' à l'échelle collective, il n'aura pas été digne de l'humanité de le vivre. Le mort de Belsen n'a pas été enseveli dans 'le lindeau de pourpre où dorment les dieux morts', il savait pourquoi il est mort, pour sauver une justice naissante, quelle qu'elle ait été sa 'position politique', il est mort pour qu'une servitude cesse de peser, il est mort tout seul avec une âme collective et une conscience de classe, celle-là même avec laquelle il a fait sauter le boulon du rail dans une certaine nuit, à un certain endroit de l'Europe, sans chefs, sans uniforme, sans témoin. Il n'était pas enrégimenté. Il n'est pas contenu dans la gloire immortelle des soldats. Il n'y a plus de soldats. Il y a un peuple qui se libère de dix-neuf siècles de servitude. Il n'y a plus de soldats ni de peuple, c'est une seule et même chose maintenant. » (Duras, *Cahiers de la guerre*, cit., p. 232-233-234-235, 238-239-240).

⁴⁵⁷Les réflexions contenant cette référence à un « tel littérateur allemand qui a été affecté et qui est devenu très sombre et à qui ces choses ont donné à penser » (Duras, *La douleur*, cit., p. 60), appellent ces autres considérations que fait l'écrivain français Philippe Lacoue-Labarthe autour de la poésie de Paul Celan : « Paul Celan savait – écrit-il – comme l'atteste tout ce qu'il a écrit (et comme l'atteste tout d'abord l'acceptation qui fut la sienne de l'allemand comme langue de son œuvre), que c'est avec l'Allemagne qu'il faut aujourd'hui (*heute*) s'expliquer. Non seulement parce qu'il avait subi, il avait été victime de l'utopie 'hellénique' ('hyperboréenne') de l'Allemagne, mais parce qu'il savait qu'il n'était pas possible d'échapper à la question que l'atrocité de l'utopie, comme c'est probablement toujours le cas, avait été de transformer en réponse, c'est à dire en 'solution'. Il incarne ce paradoxe extrême, à jamais insoluble, d'avoir été l'un des rares en Allemagne, et presque le seul à avoir témoigné de la vérité de cette question, qui est *toujours* la même : (mais) qui somme-nous (encore, aujourd'hui – *heute*) ? » Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Christian

Allemagne au milieu exact de la civilisation en cendre, avec toute la pensée de l'homme « celle depuis des siècles amassée. »⁴⁵⁸ Voilà un complément véridique, ajouterait Pessoa, déguisement pour la vie, puisque feindre est le propre du poète, car il feint si complètement, qu'il feint pour finir qu'est douleur, la douleur qu'il ressent vraiment.

Il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne : *L'Espèce humaine*. Une fois ce livre écrit, fait, édité, il n'a plus parlé des camps de concentration allemands. Il ne prononce jamais ces mots. Jamais plus. Jamais plus non plus le titre du livre.⁴⁵⁹

* *

2.9 Ce qu'il croit avoir vécu. Ou : « Disturb the universe ? »

*'I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all'*
(Eliot, T.S., *The love Song of J. Alfred Prufrock*)

« Comme toi – paraît-elle confier Marguerite Duras avec les phrases qu'elle avait écrites pour Emmanuelle Riva – comme toi moi aussi j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre. Et comme elle, Robert L. aura bien eu le temps d'hésiter, de croire ou de ne pas croire ce qu'il aura vécu en Allemagne. Robert Antelme, résistant, intellectuel, n'a écrit qu'un

Bourgeois, Paris, 1986, pp. 17-18). Un peu plus haut Lacoue-Labarthe écrit que « Aussi sa langue est-elle toujours restée la langue de l'autre, une autre langue mais sans « autre langue » (antérieure et non pas latérale) à laquelle la mesurer. Toute autre langue était nécessairement pour lui latérale : Celan fut un très grand traducteur. » (*Ivi*, p. 17).

⁴⁵⁸ Duras, *La douleur*, cit., p. 44.

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 77.

livre, à l'âge de trente ans. Publié deux ans après son retour des camps, il reste l'un des plus grands livres sur la déportation : *L'espèce humaine*⁴⁶⁰ Tout comme elle, il aura été sensiblement contraint à la publication de ce livre, il aura été la proie d'un « véritable délire », de ce désir de parler, d'être entendu dont parle aussi l'avant-propos de *L'Espèce Humaine*.

*« Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. Et dès les premiers jours cependant, il nous paraissait impossible de combler la distance que nous découvriions entre le langage dont nous nous disposions et cette expérience que, pour la plupart, nous étions encore en train de poursuivre dans notre corps. Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. A peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions. A nous mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. »*⁴⁶¹

Comme lui, et comme Marguerite Duras, ont été nombreux les écrivains, les peintres, les metteurs en scène et autres artistes, qui ont ressenti cette nécessité de témoigner. Mais si les grandes catastrophes qui ont bouleversé le monde pendant le XXe siècle ont donné lieu à des produits qui, pour des raisons parfois très différentes, font parties des chefs d'œuvres de la littérature, du cinéma et de la peinture, elles n'ont pas été pourtant le monopole des artistes. Dans un sentiment

⁴⁶⁰ Antelme, Robert, *L'Espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1947.

⁴⁶¹ Ivi, Antelme, p. 9. Cft. : Duras, *La douleur*, cit., p. 63 : « Dès qu'ils se sont éloignés de Dachau, Robert L. a parlé. Il a qu'il savait qu'il n'arriverait pas à Paris vivant. Alors il a commencé à raconter pour que ce soit dit avant sa mort. Robert L. n'a accusé personne, aucune race, aucun peuple, il a accusé l'homme. »

partagé d'urgence et d'impuissance, coupable même, selon une exigence sans doute étrangère à la « Littérature » avec un grand L., d'autres auront répondu à « une de ces réalités – écrit Antelme – qui font dire qu'elles dépassent l'imagination »⁴⁶². Faut-il alors séparer d'emblée les témoignages écrites (mais oserait-on dire des simples témoignages?) de ces produits qui sont entrés dans l'Histoire des Lettres, du cinéma, de la peinture ou autre ? Ou non ? C'est qu'il faut rendre plus souples les frontières entre l'écrit et la littérature.

C'est qu'en même temps en effet, ce *désir frénétique de dire* aura dû régler ses comptes avec une certaine indifférence, avec la dérision même, une séparation désormais infranchissable qui s'explique par exemple dans *La douleur* de Marguerite Duras, avec le retour à Paris du premier déporté de Weimar, quand celui-ci pleure, et le ministre vient lui tendre la main. Chronique du mois d'avril 1945 :

Vers trois heures, une rumeur : « Les voila. » Je quitte le circuit, je me poste à l'entrée d'un petit couloir, face à la salle d'honneur. J'attends. Je sais que Robert L. n'y sera pas. D. est à côté de moi. Il est chargé d'aller interroger les déportés pour savoir s'ils ont connu Robert L. Il est pâle. Il ne s'occupe pas de moi. Il y a un grand brouhaha dans la salle d'honneur. Les femmes en uniforme s'affairent autour des volontaires et les font s'asseoir par terre dans un pan coupé. La salle d'honneur est vide. Il y a un arrêt dans l'arrivée des prisonniers de guerre. Des officiers de rapatriement circulent. Arrêt aussi du micro. J'entends : « Le ministre. » Je reconnais Fresnay parmi les officiers. Je suis toujours à la même place à l'entrée du petit couloir. Je regarde l'entrée. Je sais que Robert L. n'a

⁴⁶² Antelme, *L'Espèce humaine, Avant-Propos*, cit., p. 9. Le cas le plus célèbre est sans doute celui d'Anne Frank, la petite juive allemande réfugiée à Amsterdam, morte à Bergen-Belsen à l'âge de 16 ans, qui n'était qu'une jeune fille quand elle écrivait son journal. L'expérience de Primo Levi, est très similaire à celle de Robert Antelme, même si après il a continué à écrire.

aucune espèce de chance d'y être. Mais peut-être que D. arrivera à savoir quelque chose. Ça ne va pas. Je tremble. J'ai froid. Je m'appuie contre la paroi. Tout à coup une rumeur : « Les voilà ! » Dehors, les femmes n'ont pas crié. Elles n'ont pas applaudi. Tout à coup débouchent du couloir d'entrée deux scouts qui portent un homme. L'homme les tient enlacés par le cou. Les scouts le portent, les bras en croix sous les cuisses. L'homme est habillé en civil, il est rasé, il a l'air de beaucoup souffrir. Il est d'une étrange couleur. Il doit pleurer. On ne peut pas dire qu'il est maigre, c'est autre chose, il reste très peu de lui-même, si peu qu'on doute qu'il soit en vie. Pourtant non, il vit encore, son visage se convulse dans une grimace effrayante, il vit. Il ne regarde rien, ni le ministre, ni la salle d'honneur, ni les drapeaux, rien. Sa grimace, c'est peut-être qu'il rit. C'est le premier déporté de Weimar qui entre dans le centre. Sans m'en rendre compte j'ai avancé, je me tiens au milieu de la salle d'honneur, le dos au micro. Suivent deux autres scouts qui soutiennent un autre vieillard. Puis une douzaine d'autres arrivent, ceux-là ont l'air en meilleur état que les premiers. Soutenus, ils marchent. On les fait asseoir sur des bancs de jardin qu'on a installés dans la salle. Le ministre va vers eux. Le second qui est entré, le vieillard, il pleure. On ne peut pas savoir s'il est aussi vieux que ça, peut-être qu'il a vingt ans, on ne peut pas savoir l'âge. Le ministre s'approche et se découvre, il va vers le vieillard, il lui tend la main, le vieillard la prend, il ne sait pas que c'est la main du ministre. Une femme en uniforme bleu le lui crie : « C'est le ministre! Il est venu vous recevoir! » Le vieillard continue à pleurer, il n'a pas levé la tête.⁴⁶³

« Deux mondes séparés par la mort », selon Jacqueline Sudaka-Benazeraf, incommunication définitive et expérience de la *douleur* dans un rêve de Primo Levi, où celui-ci rêve si complètement, qui finit par croire qu'est douleur la douleur qu'il ressent vraiment :

⁴⁶³ Duras, *La douleur*, cit., pp. 27-28.

Voilà ma sœur, quelques amis que je ne distingue pas très bien et beaucoup d'autres personnes. Ils sont tous là à écouter le récit que je leur fais. [...] 'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes amies, et d'avoir tant de choses à raconter : mais c'est peine perdue, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont même complètement indifférents : ils parlent d'autre chose, confusément, entre eux, comme si je n'étais pas là. Ma sœur me regarde, se lève et s'en va sans un mot. Alors une désolation totale m'envahit, comme certains désespoirs enfouis dans les souvenirs de la petite enfance : une douleur à l'état pur, que ne tempèrent ni le sentiment de la réalité ni l'intuition de circonstances extérieures, la douleur des enfants qui pleurent ; et il vaut mieux pour moi remonter de nouveau la surface, mais cette fois-ci j'ouvre délibérément les yeux, pour avoir en face de moi la garantie que je suis bien réveillé. Mon rêve est là, devant moi, encore chaud, et moi, bien qu'éveillé je suis encore tout plein de son angoisse : et alors je me rappelle que ce rêve n'est pas un rêve quelconque, mais que, depuis mon arrivée, je l'ai déjà fait je ne sais combien de fois, avec seulement quelques variantes dans le cadre et les détails. Maintenant je suis pleinement lucide, et je me souviens également de l'avoir déjà raconté à Alberto, et qu'il m'a confié, à ma grande surprise, que lui aussi a fait ce rêve et beaucoup d'autres camarades aussi, peut-être tous. Pourquoi cela Pourquoi la douleur de chaque jour se traduit-elle dans nos rêves de manière aussi constante par la scène toujours répétée du récit fait et jamais écouté ?⁴⁶⁴

Pourquoi alors lire, écrire tout de même, pourquoi déranger cet univers qui semble dormir désormais parmi les décombres du passé? « On peut toujours tendre du pain dans le vide. » lit-on dans *La douleur*, et ensuite : « Ça ne s'appelle plus

⁴⁶⁴ Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Julliard, Paris, 1987, pp. 76-77.

penser ça, tout est suspendu. »⁴⁶⁵ Pourquoi oser ? Pendant ces deux années '84-'85, Marguerite publie, elle rend publiques, des circonstances de sa vie qu'elle avait jusque là gardées pour soi-même. Avec *L'amant* et avec *La douleur* ensuite, Duras commence en effet à raconter, à offrir à son public deux moments fondamentaux de sa vie, qui sont aussi deux moments fondamentaux de l'histoire de France et du monde entier, avec d'un côté un témoignage du colonialisme français, et de l'autre, des derniers mois de l'occupation. Certes il faudrait aussi considérer le climat politique et culturel de l'époque en France. Avec la présidence de François Mitterrand, se multiplient les livres qui traitent, de manière plus ou moins directe, l'histoire de ces années de la guerre, de l'occupation et du gouvernement de Vichy. Ce même mois de mai '85, par exemple, voyait sortir au cinéma le film *Shoah*, de Claude Lanzmann. Il y a aussi, parmi d'autres, le cas de Sarah Kofman, philosophe, juive polonaise née en France, qui, comme Duras, ne publie que tardivement, en 1987, son petit livre sur la Shoah⁴⁶⁶. Pourquoi déranger cet univers qui semblait indicible, cet univers incommunicable, interdit ? Interviewée par « Libération », répondant à propos de ce qui aurait fait ressurgir son texte, Marguerite Duras répond « plusieurs choses. J'ai eu peur qu'il soit perdu quand je mourrai, qu'il disparaisse. [...] Je me souviens qu'on s'est dit avec D. : on aurait du photographe Robert L. quand il est revenu. Ça a été vite trop tard. Il y avait quelque chose comme ça dans le fait de reprendre ces textes, la crainte que ça pouvait être trop tard, très vite, que

⁴⁶⁵ Duras, *La douleur*, cit., p. 43. L'incommunicabilité radicale, l'incompréhension, ce fait de *ne pas se prendre ensemble*, ou du moins que avoir raison, cela ne relevant aucunement de la transparence, ne signifie pas démentir « Un prêtre prisonnier a ramené au centre un orphelin allemand. Il le tenait par la main, il en était fier, il le montrait, il expliquait comment il l'avait trouvé, que ce n'était pas de sa faute à ce pauvre enfant. Les femmes le regardaient mal. Il s'arrogeait le droit de déjà pardonner, de déjà absoudre. Il ne revenait d'aucune douleur, d'aucune attente. Il se permettait d'exercer ce droit de pardonner, d'absoudre là, tout de suite, séance tenante, sans aucunement connaître la haine dans laquelle on était, terrible et bonne, consolante, comme une foi en Dieu. Alors de quoi parlait-il? Jamais un prêtre n'a paru aussi incongru. Les femmes détournaient leurs regards, elles crachaient sur le sourire épanoui de clémence et de clarté. Ignoraient l'enfant. Tout se divisait. Restait d'un côté le front des femmes, compact, irréductible. Et de l'autre côté cet homme seul qui avait raison dans un langage que les femmes ne comprenaient plus. » (Duras, *La douleur*, cit., pp. 31-32)

⁴⁶⁶ Kofman, Sarah, *Paroles suffoquées*, Galilée, Paris, 1986.

je ne me serais pas souvenue, ou que je meure sans les avoir revus. »⁴⁶⁷. Il s'agit certainement d'une bonne raison. Mais pour essayer de ne pas donner des réponses « psychologiques », c'est à dire imaginaires, imaginant à la place de l'autre, imaginant l'autre, il faudrait plutôt examiner les faits, c'est à dire : le mots. *Je n'ai aucun souvenir d'avoir écrit*, lit-on dans *La douleur*, et encore : « On aura essayé de lire-lit-on dans *La douleur* – on aura tout essayé, mais l'enchaînement des phrases ne se fait plus Tous les livres sont en retard [...] derrière nous s'étale la civilisation en cendre, et toute la pensée, celle depuis des siècles amassée. »⁴⁶⁸ Tout est suspendu, *L'espèce humaine* restera d'ailleurs le seul roman publié par Robert Antelme. Au lendemain immédiat de la seconde guerre mondiale, en effet le choc est tel qu'il est l'objet d'un formidable refoulement, on cherche, volontairement ou involontairement, à oublier Auschwitz, et c'est contre cela que s'élève la question qui hante la littérature de l'après-guerre, c'est aussi contre une *célébration* (par les vainqueurs) de la paix retrouvée, du retour à la civilisation après la barbarie, que s'anime le débat autour de la valeur respective de la mémoire et de l'oubli, et de celle de l'amnésie par rapport aux atrocités des régimes totalitaires. Nous ne sommes pas quittes du passé, et ses conséquences vont jusqu'à poser la question de la possibilité ou non d'écrire des poèmes après Auschwitz⁴⁶⁹, et à la possibilité ou non, par conséquent, de lire encore ceux du passé. Toute la littérature fait honte, écrira Marguerite Duras dans son prologue, tous les livres sont en retard, la civilisation partout amassée, il n'y a plus rien d'actuel.

En effet, c'est bien au delà de l'opposition plate entre possibilité et impossibilité qui se place la réflexion. Theodor W. Adorno, après avoir fait couler de l'encre avec

⁴⁶⁷ *Avril 45...*, cit..

⁴⁶⁸ *Ivi.*, p. 44.

⁴⁶⁹ « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » Theodor W. Adorno, *Prismes*, Payot, 1986, p. 26.

sa formule tranchante⁴⁷⁰, revient à plusieurs reprises sur cette question fondamentale, où – et dans la force même de sa négation – persiste néanmoins un éventail de possibilité :

Bon, je suis prêt à concéder que, tout comme j’ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes — formule par laquelle je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse —, on doit dire par ailleurs qu’il faut écrire des poèmes, au sens où Hegel explique, dans *l’Esthétique*, que, aussi longtemps qu’il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l’art comme forme objective de cette conscience. [...] Il faut pourtant bien se demander si l’on peut encore vivre après Auschwitz [...] Je me le suis moi-même demandé, par exemple, dans des cauchemars récurrents où je n’ai plus le sentiment de vivre mais d’être seulement l’émanation du désir d’une victime d’Auschwitz. Bon, les bêlements du consensus ont sur-le-champ tiré argument de cela pour dire qu’il était grand temps pour quelqu’un qui pense comme moi de se suicider — ce à quoi je peux seulement répondre que cela arrangerait bien trop ceux qui détiennent le pouvoir. Aussi longtemps que je pourrai exprimer ce que j’essaie d’exprimer et aussi longtemps que je croirai pouvoir faire accéder au langage ce qui, sinon, n’y accéderait pas, je ne donnerai pas satisfaction à cet espoir, à ce désir si le pire ne m’y pousse pas. [...] Puisqu’elle porte sur la possibilité d’une affirmation de la vie, cette question ne peut être éludée. J’aurais tendance à croire que toute pensée qui ne s’est pas mesurée à cette problématique, qui ne l’adopte pas théoriquement, démissionne d’avance devant ce sur quoi il faut réfléchir — et que pour cette raison elle ne mérite plus d’être appelée « pensée ».⁴⁷¹

⁴⁷⁰ La formule, « écrire un poème après Auschwitz est barbare », (ou ses travestissements), vite transformée en cliché, a été souvent l’objet d’une lecture très approximative et trompeuse, selon laquelle Adorno aurait *interdit* la poésie après Auschwitz.

⁴⁷¹ Theodor W. Adorno, *Métaphysique — concept et problèmes*, Payot, 2006, p. 164-166. Notes d’une série de cours prononcés en 1965. Je renvoie également aux paragraphes *L’échec de la culture* et *Contre la culture ressuscitée* dans la 15e leçon, mais également au paragraphe *Contre la destruction de la culture* dans la 16e.

L'événement sans précédent qu'a été Auschwitz remet en cause tout, la poésie, la culture, mais aussi la métaphysique, la pensée, et jusqu'au simple droit de mourir dignement ; mais dans le même temps il serait barbare de se refuser aux facultés de l'esprit, puisque « pas même le silence ne sort de ce cercle ; il ne fait, se servant de l'état de la vérité objective, que rationaliser sa propre incapacité subjective, rabaissant de nouveau cette vérité au mensonge. »⁴⁷² En somme, la formulation se nuance et devient complexe, mais le fond de l'affaire n'a pas bougé : « l'extermination a ouvert – nous dit Philippe Lacoue-Labarthe s'interrogeant sur la poésie et à partir notamment son questionnement par Adorno – dans son impossible possibilité, dans son immense et insoutenable banalité, l'après-Auschwitz. »⁴⁷³ S'il nous place au bord de l'abîme qu'ouvre devant nous l'inédit totalitaire dans ses conséquences les plus désastreuses, à aucun moment Adorno ne cherche à formuler un interdit. Au contraire, c'est en correspondance de cet abîme qu'une certaine possibilité d'affirmation de la vie persiste, car, malgré tout, « la sempiternelle souffrance a autant droit à l'expression que le torturé celui de hurler »⁴⁷⁴. La question d'Adorno, « la poésie après Auschwitz, est-elle encore possible ? », celle qui, aggravant la poésie, ne cessait de la rendre plus difficile, la même question, la même exigence : essayer de nous situer en face de *ça*, « l'immonde de ce monde

⁴⁷² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Payot, 1978, p. 444.

⁴⁷³ Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit., p. 18.

⁴⁷⁴ Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Payot, 1978, p. 439. Voir le paragraphe « Après Auschwitz » tout entier. Cft. Le projet que se fixe Philippe Lacoue-Labarthe dans les premières pages de son livre sur Celan : « La question que je veux poser — elle est la plus brutale qui soit, elle est peut-être odieuse — est celle-ci : est-ce que Celan a pu, non pas se situer, mais nous situer en face de « ça » ? Est-ce que la poésie — et si oui, quelle poésie, quoi en fait de poésie — en était encore capable ? C'est une manière, reculée (et reculée maintenant d'un grand nombre de degrés, reployé sur celui-là même qui en fut l'origine), de répéter la question de Hölderlin : *Wozu Dichter...* ? À quoi bon, en effet ? » Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit, pp. 18-19.

désormais mondial »⁴⁷⁵, s'impose dans tous ces textes issus du questionnement de l'expérience, de l'oubli, et de l'expérience de l'oubli.

L'ombre portée d'Auschwitz sur notre temps nous impose donc la situation bien pire qu'aporétique du régime de l'impossible possibilité⁴⁷⁶. À quel prix alors déranger l'univers ? Plus de place pour la première ligne des livres qui sont écrits. Partout les ruines de la civilisation, le brouillard de l'Europe et la plus profonde nostalgie pour tout ce qu'elle avait été, les villes éclairées, la littérature en d'autres temps, tout se confonde désormais avec ces squelettes si extraordinairement identiques au cadavre d'un bourreau, un jeune soldat allemand d'une vingtaine d'années, fils de cette Europe aux sentiments si humains, de la haine à l'amour, figures à deux faces opposées de la raison qui se détachent et deviennent continent à la mesure des moyens qui lui sont propres. « Une forme sur le divan » lit-on dans *La douleur* au moment du retour de Robert L. des camps, ce mot qui rappelle comme le note Sudaka-Benazeraf dans son livre, l'expression de *figuren* qu'utilisaient les nazis : « pure forme [...] métaphoricité d'une simple 'figure' »⁴⁷⁷, interpellation en ce qu'elle signifie et appelle toujours de *l'humain* (v *espèce humaine*). Interpellation d'une image, métaphoricité sans original, sans doute le prix

⁴⁷⁵ « L'extermination a ouvert, dans son impossible possibilité, dans son immense et insoutenable banalité, l'après-Auschwitz (au sens où l'a entendu Adorno). Celan : 'La mort est un maître qui vient d'Allemagne.' C'est l'impossible possibilité, l'immense et insoutenable banalité de notre temps, — de ce temps (*dieser Zeit*). On pourra toujours se gausser de la 'détresse', nous sommes les contemporains de ça : l'aboutissement de ce que *Noûs* et *ratio*, *Logos*, la trame encore aujourd'hui (*heute*) de ce que nous sommes, n'auront pu éviter de signifier : le meurtre est le premier des calculables, l'élimination le plus sûr moyen de l'identification. Sur ce fond noir, mais de 'lumière', s'enlève partout la réalité qui reste à l'immonde de ce monde désormais mondial. Rien, sans parler des phénomènes les plus évidents, pas même la plus simple, la plus arrachante relation d'amour, ne peut se soustraire à cette ombre portée sur l'époque : cancer du sujet, *ego* ou masses. Le dénier, sous prétexte de ne pas verser dans le pathos, est somnambulique. Le transformer en pathos, pour faire 'encore' de l'art (du sentiment, etc.) est inadmissible. » (Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, cit., 1986).

⁴⁷⁶ « Le témoignage de l'impossible auquel oblige l'expérience concentrationnaire n'est en rien un témoignage impossible. A l'inverse : c'est à partir de cet impossible-là (et en un sens de lui seul) que le témoignage se fait nécessité éthique et esthétique. ». Anticipant sur la suite de la démonstration, étant donné « le caractère productif de cette confrontation de la parole avec le défaut même du sens en elle [...] on voit bien ici comme l'impossibilité même du témoignage en devient en quelque sorte la condition paradoxale d'existence dès lors que ce dont il s'agit de témoigner se trouve justement relever de l'ordre de l'impossible. » (Forest, *Pour une poétique du témoignage*, dans : *Le roman, le réel...*, cit., p. 245).

⁴⁷⁷ Sudaka-Benazeraf, *La douleur...*, cit., p. 46.

à payer aura été la poésie elle-même, l'expérience poétique n'étant plus que le regard possible d'un témoin, sa parole lue et dite, écrite, son œil nourri de lait noir comme l'encre du poème *Fugue de la mort* de Paul Celan⁴⁷⁸, un poème qui n'est plus qu'une simple phrase, un *devenir-prose* pour la vie matérielle de celui qui, seul, vu de dos sur le papier, fuyant la mort, aura tout vu, tout dit.⁴⁷⁹

Pourquoi alors déranger l'univers ? *On peut toujours tendre du pain dans le vide*, lit-on dans *La douleur* de Marguerite Duras, toute pensée est suspendue « à la pointe d'un combat sans nom, sans armes, sans sang versé, sans gloire »⁴⁸⁰, en ce

⁴⁷⁸ *Todtnauberg*, emblème poétique de la réflexion critique autour de l'Holocauste, écrit en allemand par un poète juif, Paul Celan, né le 23 novembre 1920 au sein d'une famille juive allemande à Cernăuți (Czernowitz en allemand, Chernivtsi en ukrainien), capitale historique de la province moldave de Bucovine dans l'Empire austro-hongrois (depuis la fin du XVIII^e siècle, redevenue roumaine en 1918, soviétique après l'entrée de l'Armée rouge dans la région en 1944, puis ukrainienne après 1991) : « Lait noir de l'aube nous le buvons le soir / nous le buvons midi et matin nous le buvons la nuit / nous buvons nous buvons / nous creusons une tombe dans les airs on n'y est pas couché à l'étroit / Un homme habite la maison il joue avec les serpents il écrit / il écrit quand vient le sombre crépuscule en Allemagne tes cheveux d'or Margarete / il écrit cela et va à sa porte et les étoiles fulminent il siffle ses dogues / il siffle pour appeler ses Juifs et fait creuser une tombe dans la terre / il ordonne jouez et qu'on danse / Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit / nous te buvons midi et matin nous te buvons le soir / nous buvons nous buvons / Un homme habite la maison il joue avec les serpents il écrit / il écrit quand vient le sombre crépuscule en Allemagne tes cheveux d'or Marguerite / Tes cheveux de cendre Sulamith nous creusons une tombe dans les airs on n'y est pas couché à l'étroit / Il crie creusez la Terre plus profond vous les uns et vous les autres chantez et jouez / de son centurion il tire le fer il le brandit ses yeux sont bleus / plus profond les bêches dans la terre vous les uns et vous les autres jouez jouez pour qu'on y danse / Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit / nous te buvons midi et matin nous te buvons le soir / nous buvons nous buvons / un homme habite la maison tes cheveux d'or Margarete / tes cheveux de cendre Sulamith il joue avec les serpents / Il crie jouez doucement la mort la mort est un maître venu d'Allemagne / il crie assombrissez les accents des violons alors vous montez en fumée dans les airs / alors vous avez une tombe aux creux des nuages on n'y est pas couché à l'étroit / Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit / nous te buvons midi la mort est un maître venu d'Allemagne / nous te buvons soir et matin nous buvons nous buvons / la mort est un maître venu d'Allemagne son œil est bleu / elle te frappe d'une balle de plomb précise elle te frappe / un homme habite la maison tes cheveux d'or Margarete / il lance sur nous ses dogues il nous offre une tombe dans les airs / il joue avec les serpents et il songe la mort est un maître venu d'Allemagne / tes cheveux d'or Margarete / tes cheveux de cendre Sulamith » (Celan, Paul, *Pavot et mémoire*, traduit de l'allemand par Valérie Briet, Christian Bourgois, Paris, 1987, pp. 85-89).

⁴⁷⁹ Tel le refus de la « poésie poétique » manifesté par Georges Bataille, chez qui la « recherche d'intensité traverse et dépasse la poésie qui n'est plus du tout une fin en soi, mais un moyen opératif d'accéder à l'excès libérateur par le quel l'homme se délivre de l'homme » (Camus, Michel, *Mortis et Vitae locus*, dans Bataille, Georges, *Poèmes et nouvelles érotiques*, Mercure de France, Paris, 1999, p. 8). Ces poèmes, extrait du tome IV des *Œuvres Complètes* de Georges Bataille (éditions Gallimard 1971) n'ont pas été publiés par l'auteur de son vivant et, selon Thadée Klossowsky, maître d'œuvre du volume, auraient été écrits pendant la dernière guerre, entre 1942 et 1944, à l'époque de la parution de *L'expérience intérieure* (1943). Chez Bataille la haine de la rhétorique et de la poésie esthétisante se confirme jusqu'à achever le sens de la poésie en son contraire, son non-sens. Il est tout un pouvoir de l'inconnu qui s'introduit dans les failles du discours des possibilités inattendues, à l'instar de l'expérience du désir qui traverse la nuit et déchire la robe de l'esprit, ouvrant « à la nudité de la conscience détachée du mental » (*Ivi*, p.9). Poésie et expérience, telles que les conçoit Georges Bataille, doivent donc mener au même point d'extase et d'effroi où la mort « dérobo le connu dans l'inconnu » (*Ivi*, p. 8). Il faut remarquer encore que dans l'œuvre de Bataille, à l'exception de *L'Archangélique* (1944) et de *L'Orestie*, première partie de *Haine de la poésie* (1947) la vision poétique s'incarne surtout dans la matière émotionnelle de la prose.

⁴⁸⁰ Duras, *La douleur*, cit., p. 44.

geste qui s'adresse à quelqu'un, l'appelle, l'interpelle, un acte tendu « à la pointe de l'attente »⁴⁸¹, comme une lettre, une prière, ou des vrais mots d'amour, « des vraies paroles de l'amour – écrit Mascolo sur la lettre de Robert Antelme - où l'on ne sait pas non plus ce qu'il est permis et ce qu'il n'est pas permis de dire »⁴⁸² :

[...] C'est parce que cette parole s'adressait particulièrement à l'un d'entre nous, en dépit de ce qu'il y a aussi en elle de pure oraison mentale, qu'elle peut aujourd'hui, ayant laissé des traces, s'adresser aussi directement à chacun d'entre nous. »⁴⁸³

Tous les livres sont en retard, il n'y a plus rien d'actuel dans ces livres pour ce qui attendent. Pour ceux qui essayent de comprendre, l'enchaînement des phrases ne se fait plus, on soupçonne d'autres enchaînement à l'intérieur de la bibliothèque, cet univers textuel, un enchaînement reliant une vie à ce corps imaginaire. Déranger alors l'univers ? Cette question qui résonne, pour une histoire des « Lettres », ou pour ceux qui restent, revenant comme Lazare croyant avoir vécu, monnayant tout, survivant comme les quinze mille francs de Manouchian dans la valise de la rue de Plaisance, dépensés pour rendre ses dettes en cours. Monnayant tout pour racheter une place d'honneur dans la mémoire du peuple français et de tous les combattants

⁴⁸¹*Ibid.*

⁴⁸²Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, cit., p. 26.

⁴⁸³*Ivi.*, p. 27.

de la Liberté⁴⁸⁴, monnayant le témoignage d'une affiche rouge dans poème d'Aragon⁴⁸⁵, un moyen conventionnel d'échange de valeurs sur le marché globalisé des expériences vécues, monnaie fiduciaire à la valeur fictive (nominale).

Pour sûr, Robert L. aura eu le temps d'hésiter. « Enfin – se sera-t-il dit, reprenant pour soi-même les vers célèbres de T.S. Eliot (qui lui aussi aura dit pour

⁴⁸⁴Le 21 février 1944, les murs de Paris se couvrirent de grandes affiches rouges. Elles faisaient état de l'exécution au mont Valérien de 23 «terroristes» membres d'un groupe de FTP (francs-tireurs partisans), dit des étrangers, « Ils étaient, pour la plupart, très jeunes » raconte Mélinée Manouchian, compagne de Missak Manouchian, dit « Manouche », poète, journaliste et militant communiste, chef de ce groupe de résistants à partir août 1942. Manouchian était né dans une famille de paysans arméniens du village d'Adiyaman en Turquie, et son enfance avait été marquée par le génocide arménien, qui lui enleva notamment son père, probablement tué par les militaires turcs, et quelque temps après sa mère, victime de la famine qui suivit. En France Manouchian avait écrit des poèmes, et avec son ami arménien Semma il avait fondé des revues littéraires, Tchank (l'Effort) et Machagouyt (Culture), où ils publièrent des articles sur la littérature arménienne et française, et traduisirent Baudelaire, Verlaine et Rimbaud en arménien. Manouchian avait 38 ans lorsque, suite à une trahison, est arrêté par la police française avec plusieurs de ses amis, à Évry Petit-Bourg, sur les berges de la Seine, le 16 novembre 1943, et refusant qu'on lui bande les yeux, il mourut fusillé avec ses vingt-trois camarades au Mont-Valérien (« il furent emmenés au Mont-Valérien pour y être fusillés. Celestino Alfonso et Manouchian refusèrent le bandeau car, comme Missak l'avait écrit quelques instant auparavant, il voulait mourir '...en regardant le soleil et la belle nature...' » Manouchian, Mélinée, *Manouchian*, cit., p. 178). Il était un poète et un intellectuel arménien, il aura été un héros de la Résistance Française. Avant d'être exécuté Missak adressa une dernière lettre à sa femme Mélinée : « Fresnes, le 21 février 1944. Ma chère Mélinée, ma petite orpheline bien-aimée, Dans quelques heures je ne serai plus de ce monde. Nous allons être fusillés cet après-midi à 15 heures. Cela m'arrive comme un accident dans ma vie, je n'y crois pas mais pourtant je sais que je ne te verrai plus jamais. Que puis-je t'écrire ? Tout est confus en moi et bien clair en même temps. Je m'étais engagé dans l'Armée de Libération en soldat volontaire et je meurs à deux doigts de la Victoire et du but. Bonheur à ceux qui vont nous survivre et goûter la douceur de la liberté et de la paix de demain. Je suis sûr que le peuple français et tous les combattants de la Liberté sauront honorer notre mémoire dignement. Au moment de mourir, je proclame que je n'ai aucune haine contre le peuple allemand et contre qui que ce soit, chacun aura ce qu'il méritera comme châtement et comme récompense. Le peuple allemand et tous les autres peuples vivront en paix et en fraternité, après la guerre qui ne durera plus longtemps. Bonheur à tous... J'ai un regret profond de ne pas t'avoir rendue heureuse. J'aurai bien voulu avoir un enfant de toi, comme tu le voulais toujours. Je te prie donc de te marier après la guerre, sans faute, et d'avoir un enfant pour mon bonheur, et pour accomplir ma dernière volonté, marie-toi avec quelqu'un qui puisse te rendre heureuse. Tous mes biens et toutes mes affaires je les lègue à toi, à ta sœur et à mes neveux. Après la guerre tu pourras faire valoir ton droit de pension de guerre en tant que ma femme, car je meurs en soldat régulier de l'armée française de la libération. Avec l'aide des amis qui voudront bien m'honorer, tu feras éditer mes poèmes et mes écrits qui valent d'être lus. Tu apporteras mes souvenirs si possible à mes parents en Arménie. Je mourrai avec mes vingt-trois camarades tout à l'heure avec le courage et la sérénité d'un homme qui a la conscience bien tranquille, car personnellement, je n'ai fait de mal à personne et si je l'ai fait, je l'ai fait sans haine. Aujourd'hui, il y a du soleil. c'est en regardant le soleil et la belle nature que j'ai tant aimée que je dirai adieu à la vie et à vous tous, ma bien chère femme et mes bien chères amis. Je pardonne à tous ceux qui m'ont fait du mal ou qui ont voulu me faire du mal sauf à celui qui nous a trahis pour racheter sa peau et ceux qui nous ont vendus. Je t'embrasse bien fort ainsi que ta sœur et tous les amis qui me connaissent de loin ou de près, je vous serre tous sur mon cœur. Adieu. Ton ami, ton camarade, ton mari. Manouchian Michel. P.S. J'ai quinze mille francs dans la valise de la rue de Plaisance. Si tu peux les prendre, rends mes dettes et donne le reste à Armène. M.M. (Manouchian, Mélinée, *Manouchian*, cit. pp. 180-183. « Cette lettre a été lue, pour la première fois, à la radio et au théâtre par Madeleine Renaud et c'est d'Astier de la Vigerie qui l'édita, pour la première fois également, dans son journal « Libération ». Depuis, comme on le sait, elle a été reprise dans le monde entier et me parle, me parle toujours... » Ivi, p. 184). La propagande nazie dauba sur l'origine étrangère de Manouchian et de ses compagnons d'infortune. Dans la foulée de ces exécutions, la propagande allemande placarda 15000 exemplaires de ces fameuses affiches rouges portant en médaillons noirs les visages de dix fusillés. Au centre, la photo de Manouchian, avec cette inscription : « Arménien, chef de bande, 56 attentats, 150 morts, 600 blessés. » Mais l'affaire de l'Affiche rouge, placardée sur les murs de Paris par l'ennemi, produit l'effet contraire à celui escompte : pour toute la Résistance elle devint l'emblème même du martyr, si l'on en croit au beau poème de Louis Aragon Strophes pour se souvenir ; on dirait en effet une reprise, selon le mot qu'emploie Mélinée, de la lettre que Manouchian lui avait adressée avant de mourir, ou du moins une réponse à

temps ses nombreuses hésitations littéraires), oserai-je déranger l'univers ? »⁴⁸⁶

Robert L. aura eu pour sûr tout le temps de mettre à mort et de créer – continuerait-on à imaginer en paraphrasant le poème de T.S. Eliot –, le temps qu'il faut pour travailler de ses mains, juste une minute pour se préparer un visage pour les visages de rencontre, le temps pour cent visions et révisions, décisions et repentirs qu'une autre minute renverse, trancher ainsi bel et bien l'affaire, retrouver sans doute dans

son appel, lorsque il demandait au peuple français et à tous les combattants de la Liberté de savoir honorer dignement la mémoire du groupe de résistants dit « des étrangers » : « Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes / Ni l'orgue ni la prière aux agonisants / Onze ans déjà que cela passe vite onze ans / Vous vous étiez servi simplement de vos armes / La mort n'éblouit pas les yeux des Partisans. // Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes / Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants / L'affiche qui semblait une tache de sang / Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles / Y cherchait un effet de peur sur les passants // Nul ne semblait vous voir Français de préférence / Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant / Mais à l'heure du couvre feu des doigts errants / Avaient écrit sous vos photos MORTS POUR LA FRANCE / Et les mornes matins en étaient différents. // Tout avait la couleur uniforme du givre / A la fin février pour vos derniers moments / Et c'est alors que l'un de vous dit calmement / Bonheur à tous Bonheur à ceux qui vont survivre / Je meurs sans haine en moi pour le peuple allemand. // Adieu la peine et le plaisir adieu les roses / Adieu la vie adieu la lumière et le vent / Marie toi sois heureuse et pense à moi souvent / Toi qui va demeurer dans la beauté des choses / Quand tout sera fini plus tard en Erivan / Un grand soleil d'hiver éclaire la colline / Que la nature est belle et que le cœur me fend / La justice viendra sur nos pas triomphants / Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline / Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant / Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent / Vingt et trois qui donnaient leur cœur avant le temps / Vingt et trois étrangers et nos frères pourtant / Vingt et trois amoureux de vivre à en mourir / Vingt et trois qui criaient la France en s'abattant. // » (Aragon, Louis, *Le roman inachevé*, Gallimard, Paris, 1956, pp.227-228. Aragon écrivit le poème *Strophes* pour se souvenir en 1955, en s'inspirant de la dernière lettre que Manouchian adressa à sa femme avant son exécution, et à l'occasion de l'inauguration de la rue du Groupe-Manouchian, située dans le 20^e arrondissement de Paris. Ensuite ce poème sera mis en musique et chanté par Léo Ferré sous le titre *L'affiche rouge*, sur l'album *Léo Ferré chante Aragon*, en 1959. Il a également été chanté par Mama Béa, sur l'album *Du côté de chez Léo*, en 1995 ; par Marc Ogeret, sur l'album *Ogeret chante Aragon* ; par Monique Morelli, sur l'album *Monique Morelli chante Aragon* ; par Leni Escudero, par Catherine Sauvage, Didier Barbelivien et Bernard Lavilliers. Il existe également une version de cette chanson sur l'album *Manu Lann Huel chante Léo Ferré*. En 2009, le parcours des FTP-MOI a fait l'objet du film de Robert Guédiguian, *L'armée du crime*, après *L'affiche rouge* de Frank Cassenti en 1976, et le documentaire de Stéphane Courtois et Bosco Boucault, *Des terroriste à la retraite*, qui date de 1985).

⁴⁸⁵ Cft. Aragon, *Strophes pour se souvenir*, dans *Le Roman inachevé*, Gallimard, Paris, 1956, pp. 227-228.

⁴⁸⁶ Il s'agit du fameux poème *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, écrit entre les mois de février 1910 et juillet 1911, et publié dans le recueil *Prufrock and Other Observations* en 1917. Avec ce poème et la publication de cet ouvrage, le jeune Thomas Stearns, âgé de 22 ans et futur auteur de *The Waste Land*, marque le début de sa carrière littéraire et son influence sur le 20^{ème} siècle. Empruntant la forme du monologue dramatique, la voix narratrice de *La chanson d'amour de J. Alfred Prufrock* enchaîne l'incertitude et l'embarras, la séduction et le désir, la peur de la mort : « Allons-nous en donc, toi et moi, / Lorsque le soir est étendu contre le ciel / Comme un patient anesthésié sur une table : / Allons par telles rues que je sais, mi-désertes / Chuchotantes retraites / Pour les nuits sans sommeil dans les hôtels de passe / Et les bistrotts à coquilles d'huîtres, jonchés de sciure : / Ces rues qui poursuivent, dirait-on, quelque dispute interminable / Avec l'insidieux propos / De te mener vers une question bouleversante... / Oh! ne demande pas: "Laquelle?" / Allons plutôt faire notre visite. // Dans la pièce les femmes vont et viennent / En parlant des maîtres de Sienne. // Le brouillard jaune qui frotte aux vitres son échine, / Le brouillard jaune qui frotte aux vitres son museau / A couleuvré sa langue dans les recoins du soir, / A traîné sur les mares stagnantes des égouts, / A laissé choir sur son échine la suie qui choit des cheminées, / Glissé le long de la terrasse, bondi soudain, / Et voyant qu'il faisait un tendre soir d'octobre, / S'est enroulé autour de la maison, puis endormi. // Et pour sûr elle aura le temps, / La jaunâtre fumée qui glisse au long des rues, / De se frotter l'échine aux vitres; / Tu auras le temps, tu auras le temps / De te préparer un visage pour les visages de rencontre; / Le temps de mettre à mort et de créer, / Le temps qu'il faut pour les travaux et jours des mains / Qui soulèvent, puis laissent retomber une question sur ton assiette: / Temps pour toi et temps pour moi, / Temps pour cent hésitations, / Pour cent visions et révisions, / Avant de prendre une tasse de thé. // Dans la pièce les femmes vont et viennent / En parlant des maîtres de Sienne. // Et pour sûr j'aurai bien le temps / De me demander: "Oserai-je?" et "Oserai-je?" / Le temps de me retourner et de descendre l'escalier / Avec une couronne chauve au sommet de ma tête... / (Et l'on dira: "Mais comme ses cheveux se font rares!") / Ma jaquette, mon faux col montant avec fermeté jusqu'au menton, / Ma cravate riche et modeste rehaussée d'une discrète épingle... / ("Voyez comme ses bras et ses jambes sont

ces vers de quoi triturer l'univers pour en faire une boule, n'était-ce que pour dire que lui aussi aurait connu des nuits sans sommeil, que lui aussi aurait tout vu, les soirées, les matins, les midis, les bras blancs et nus, tous les yeux, et il serait passé ensuite à la brune par des rues étroites, vu la fumée jaunâtre qui se lève et des hommes solitaires penchés en bras de chemise à leur fenêtre... Pour sûr Robert L. aura bien eu le temps de se retourner et de descendre l'escalier, triompher, après tous les romans et parmi les porcelaines, sur la mort, sur le passé, crier comme Eliot : « Je suis Lazare et je reviens d'entre les morts, je reviens pour te dire tout, je te dirai tout ! » Aura-t-il dépensé, Robert L., n'était-ce qu'une seule minute du reste de sa vie se demandant comment, comment devrait-il se risquer, comment devrait-il dès lors commencer, ou bien recommencer, avoir le nerf d'exacerber l'instant

grêles!) / Oserai-je / Déranger l'univers? / Une minute donne le temps / De décisions et de repentirs qu'une autre minute renverse. // Car je les ai connus, je les ai tous connus - / J'ai connu les soirées, les matins, les midis, / J'ai mesuré ma vie / avec des cuillers à café; / Je sais les voix mourantes dans une mourante retombée / Sous la musique / venue d'une pièce lointaine / Comment, dès lors, me risquerais-je? // Et j'ai connu les yeux, je les ai tous connus - / Ceux qui vous rivent au moyen d'une formule / Et une fois mis en formule, une fois étalé sur une épingle, / Une fois épinglé et me tordant au mur, / Comment, dès lors, commencerais-je / A cracher les mégots de mes jours et détours? / Comment, dès lors, me risquerais-je? // Et j'ai connu les bras déjà, oui, tous connus... / Les bras cernés de bracelets et blancs et nus / (Mais sous la lampe duvetés de châtain clair!) / Est-ce un parfum de robe / Qui me fait ainsi divaguer? / Les bras couchés sur une table, les bras qui enroulent un châle. / Devrais-je dès lors me risquer? / Comment devrais-je commencer? // Dirai-je: j'ai passé à la brune par des rues étroites, / Et j'ai vu la fumée qui s'élève de la pipe / Des hommes solitaires penchés en bras de chemise à leur fenêtre? // Que n'ai-je été deux pinces ruineuses / Trotinant par le fond des mers silencieuses. // L'après-midi, le soir dort si paisiblement! / Lissé par de longs doigts, / Assoupi... épuisé... ou jouant le malade, / Couché sur le plancher, près de toi et de moi. / Devrais-je, après le thé, les gâteaux et les glaces, / Avoir le nerf d'exacerber l'instant jusqu'à sa crise? / Mais bien que j'ai pleuré et jeûné, pleuré et prié, / Bien que j'ai vu ma tête (qui commence à se déplumer) offerte sur un plat, / Je ne suis pas prophète... et il n'importe guère; / Ma grandeur, j'en ai vu le moment vaciller, / Mais j'ai vu l'éternel Laquais tenir mon pardessus et ricaner, / En un mot j'ai eu peur. // Aurait-ce été la peine, après tout, / Après les tasses, le thé, la marmelade d'orange / Parmi les porcelaines et quelques mots de toi et moi, / Aurait-ce été la peine / De trancher bel et bien l'affaire d'un sourire, / De triturer le monde pour en faire une boule, / De le rouler vers une question bouleversante, / De dire: "Je suis Lazare et je reviens d'entre les morts, / Je reviens pour te dire tout, je te dirai tout" - / Si certaine, arrangeant un coussin sous sa tête, / Avait dit: "Non, ce n'est pas ça du tout; / Ce n'est pas ça du tout que j'avais voulu dire." // Aurait-ce été la peine, après tout, Aurait-ce été la peine, / Après les arrière-cours, les couchers du soleil et les rues qu'on arrose, / Après les tasses de thé et les romans, après les jupes qui traînent sur le plancher - / Et ceci et tant d'autres choses? / Ah! comment exprimer ce que je voudrais dire? / Mais comme si une lanterne magique projetait le motif des nerfs sur un écran: / Aurait-ce été la peine si certaine, / Arrangeant un coussin ou rejetant un châle, / S'était tournée vers la fenêtre en déclarant: / "Ce n'est pas ça du tout, / Ce n'est pas ça du tout que j'avais voulu dire." // Le Prince Hamlet? Non pas, je n'ai jamais dû l'être; / / Mais un seigneur de la suite, quelqu'un / Qui peut servir à enfler un cortège / A déclencher une ou deux scènes, à conseiller / Le prince; assurément un instrument commode, / D'efférent, enchanté de se montrer utile, / Politique, méticuleux et circonspect; / Hautement sentencieux, mais quelque peu obtus; / Parfois, en vérité, presque grotesque - / Parfois, presque, le Fou. // Je vieilliss, je vieillis... / Je ferai au bas de mes pantalons un retroussis. // Partagerai-je mes cheveux sur la nuque? Oserai-je manger une pêche? / Je vais mettre un pantalon blanc et me promener sur la plage. / J'ai, chacune à chacune, oui chanter les sirènes. // Je ne crois guère qu'elles chanteront pour moi. / Je les ai vues monter les vagues vers le large / Peignant les blancs cheveux des vagues rebroussées / Lorsque le vent brasse l'eau blanche et bitumeuse. // Nous nous sommes attardés aux chambres de la mer / Près des filles de mer couronnées d'algues brunes / Mais des voix d'hommes nous réveillent et nous noient. » (Eliot, T.S., *Poésie*, – édition bilingue, traduction Pierre Leiris – Éditions du Seuil, Paris, 1947, pp. 10-19).

jusqu'à sa crise, et comment – hélas ! – trouver les mots, exprimer ce qu'il voudrait dire : « oserai-je – se sera-t-il dit enfin Robert L., comme dans le poème de T.S. Eliot – déranger l'univers ? » Pour sûr Robert L. aura eu le temps d'hésiter, et puis le temps a passé et il a vieilli, il a vieilli et reste qu'il n'aura toujours pas parlé des camps de concentration allemands, qu'il n'aura jamais plus prononcé ces mots, ni même le titre de son livre, le seul qu'il aura jamais publié et qui demeure l'un des plus grands livres sur la déportation . Et pourtant, si on y pense bien, tout ce temps qu'il aura eu pour le faire, pour prononcer ces mots, écrire d'autres livres sans doute, ce temps qu'il aura eu pour sûr et qu'il a passé à se taire, tout ce temps retranche bel et bien l'affaire, n'était-ce que pour ceux qui restent, lecteurs de son livre, l'ayant répété pour soi-même, ayant également lu et répété pour soi-même toute son œuvre absente, l'univers silencieux qui aura suivi *L'espèce humaine*, l'ayant dérangé, trituré par les mots mêmes qu'il n'aura jamais pu consentir, pour en faire une boule qui retombe ensuite sur l'assiette. L'œuvre absente de Robert L. s'y produit pour nous comme si une lanterne magique en projetait le motif des silences sur un écran, le motif d'un tendre soir d'octobre et de telles rues mi-désertes, comme dans *la chanson d'amour de J. Alfred Prufrock*, qu'il nous ferait visiter tout en disant qu'il aura pleuré, prié et tout vu, qu'il aura vu sa tête offerte sur un plat, mais qu'il n'aura pas été prophète, et que d'ailleurs n'importe guère, il avait eu peur, et il avait été malade ; il nous aurait dit qu'à présent une brume jaunâtre recouvre désormais ses pensées lui faisant tout oublier tout de suite, et qu'il n'aura été, enfin, tout comme J. Alfred Prufrock, qu'un pair de pincers ruineuses trotinant par le fond de ces mers silencieuses.⁴⁸⁷ Si, tout comme lui, on se sera

⁴⁸⁷ « Immobilisé depuis l'été de 1983 par un accident cérébro-vasculaire, atteint de cet 'oubli à mesure' ou 'amnésie antérograde' qui laisse intacte la mémoire ancienne mais frappe le passé proche (de sorte qu'il pourra prendre connaissance de ceci mais que nous ne pourrons pas ensuite en parler) il reste identique à lui-même, reconnaissable en tout. Sa bienveillance est la même, ses pudeurs sont les mêmes. Son rire est le même. Il offre ainsi l'image inépuisablement énigmatique d'une présence qui, libre de tout calcul ou projet, de toute prévision, de toute attente même, ne serait plus sujette à la durée : *notre* durée. Présence entière et toute entière suspendue – qui jetterait à l'imagination d'une sorte de présent absolu, comme nous n'en avons d'expérience et ne sommes capables d'en recevoir

attardé à son tour aux chambres de ces mers de silences, on aura pu ouïr, chacune à chacune, chanter les sirènes, on se sera retrouvé tout près de ces filles de mer qui jamais n'auront chanté pour Robert L., parce que ce ne sera toujours pas ça du tout, ce ne sera pas ça du tout qu'il aura voulu dire. Elles auront chanté, elles auront chanté ainsi pour rien, lâché leur contenu comme le corps de Robert L. de retour d'Allemagne, mois d'avril 1945, des doigts ne retenant plus les ongles – alors que le cœur et la tête continuaient à retenir leur poids. Pour nous qui restons, Robert L. a laissé une œuvre silencieuse traversant le siècle avec ses reflets de lanterne magique, projetant ce temps qu'il aura eu pour sûr et qui s'accompagnera du motif – à l'instar d'un commentaire sonore –, par exemple, du film *Hiroshima mon amour*, de la voix d'Emmanuelle Riva répétant les phrases : « Comme toi, moi aussi j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre. » Ou encore : « Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée et que d'autres histoires comme celle-là, par la force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. » Ou bien, le silence de Robert L. sera brisé par une autre voix d'homme, celle de l'un des derniers poèmes de Primo Levi, daté 20 décembre 1984, où le narrateur – se souvenant d'ailleurs très bien des vers de T. S. Eliot – disait qu'il ne voudrait surtout pas déranger l'univers, et qu'il aimerait, si possible, passer outre en silence, d'un pas furtif de contrebandier, ou comme l'on s'éclipse d'une fête. Si possible disait-il, n'étaient ceux qui restent, et n'était lui-même parmi eux, les charges pendantes, dettes en cours, eux qui auront fini par noter son silence, et pour qui ç'aurait été la peine si certaine que de se raconter comme ils peuvent ce qu'ils croient y avoir entendu, comme l'aura été

le don que de certaines heures du monde naturel. » (Mascolo, Dyonis, *Autour d'un effort de mémoire : sur une lettre de Robert Antelme*, Maurice Nadeau, Paris, 1987, p. 8).

aussi pour T.S Eliot, futur auteur de *La terre vaine*, un engagement même, inéluctable.⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Il s'agit du poème *Charges pendantes* : « Je ne voudrais surtout pas déranger l'univers,/ j'aimerais, si possible,/ passer outre en silence,/ d'un pas furtif de contrebandier,/ ou comme l'on s'éclipse d'une fête./ Oui, arrêter sans grincements/ Le piston têtue des poumons,/ Et dire à ce cher cœur,/ Médiocre musicien, pauvre en rythmes:/ – Après 2,6 milliards de pulsations,/ Tu dois être bien las : dons, ça suffit, merci beaucoup –./ Si possible, comme je disais ;/ N'étaient ceux qui restent,/ L'œuvre laissée inachevée / (Toute vie est inachevée),/ N'étaient les plis et les plaies du monde ;/ Les charges pendantes,/ Les dettes en cours,/ Les précédents/ Engagements, inéluctables. » Levi, Primo, *A une heure incertaine*, – traduit de l'italien par Louis Bonalumi, Gallimard, Paris, 1997, p.108). Primo Levi devait mourir trois ans après, le 11 avril 1987, à la suite d'une chute des escaliers.

3. Conclusion.

(note pour demain)

Lorsqu'on aime un livre, on a l'impression d'en pouvoir continuer le récit, le compléter par le sien propre. Après avoir consulté aussi attentivement que possible le détail du texte, du coup on lève la tête, on réfléchit en laissant agir en soi ce regard intérieur qu'est le regard du souvenir. De quoi se souvient-on ? Des images reviennent à l'esprit, elles tremblent et insistent, c'est comme une sorte de fourmillement, un plaisir léger qui absorbe finalement tout ce qu'il y a à dire, sans l'épuiser pourtant, car, ne pouvant tout dire, on éprouve précisément la sensation de n'avoir rien dit. Cela est peut-être vrai, en ce que, par le biais du plaisir, on se doit entièrement à cette impression : dans la lecture on se souvient en avant. Mais comment y rechercher les conditions justes qui permettraient de continuer à lire ? Il faudrait faire faux papier pour remmener chez soi cette sensation qu'on éprouve d'aller par delà, de se quitter soi-même tel qu'on était par le détour du plaisir, et du plaisir de ce qu'on lit et de ce qu'on dit. Comment faire sortir cette impression, enfreindre cette interdiction absolue ? Il faudrait lui donner un nom de guerre, l'habiller d'un uniforme, comme Robert Antelme dans le récit de François Mitterrand, la transporter comme une femme ivre, hors de soi, *déportée* dans la vie d'un autre. Le temps de la remmener chez soi, et cet uniforme serait déjà oublié, mis de côté pour après et ensuite perdu, abandonné pendant des années sans doute dans un armoire de son appartement, comme les cahiers de Marguerite Duras, puis retrouvé et repris dans un avenir hors d'attente, endossé rapidement par d'autres lectures et d'autres lecteurs passionnés et toujours en retard. Méconnaissable, déboutonné jusqu'à la honte, ils y retrouveront pourtant une expérience qu'ils

viendront habiter comme la vie de quelqu'un dont on sort – raconte Enrique Vila-Matas, déjà locataire de Marguerite Duras – comme on sort d'une phrase.⁴⁸⁹ On aime les livres, et on se doit entièrement au plaisir tourmenté qui nous mène de l'un à l'autre pour que quelque chose arrive encore, à nous, aux livres, à ceci, qu'on lit et qu'on dit. On se souvient, enfin – note pour une histoire de *La douleur* – que dans son tout dernier livre Marguerite Duras remettait sa mémoire très loin, aux enfants qui ne savent pas encore. Elle disait qu'après la mort il ne reste rien, qu'il ne reste que les vivants qui se sourient et qui se souviennent, et qu'il n'y aura que les jeunes lecteurs, les petits élèves, qui, en se souriant, se souviendront d'elle comme de *la douleur* de l'oubli de ce mot insensé qu'ils comprendront, pourtant.

* *

⁴⁸⁹ « Je suis sorti de sa vie comme on sort d'une phrase. » (Vila-Matas, Enrique, *Paris ne finit jamais*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2004, p. 292).

pour une HISTOIRE DE « LA DOULEUR »

Bibliographie

Œuvres de Marguerite Duras

Articles :

Discussion entre Marguerite Duras et Yann Andréa, « Libération », 4 janvier 1983 ;

Entretien avec F. Mitterrand, dans *L'Autre Journal*, février 1986 ;

La lecture dans le train, dans : « L'Autre Journal », n. 9, novembre 1985 ;

Sublime, forcément sublime Christine V., dans « Libération » du 17 juillet 1985

Films

Le camion, distrib. D.D. Prod., 1977 ;

India Song, (film), distrib. Les Films Armorial, 1975 ;

Son nom de Venise dans Calcutta désert, distrib. Benoît Jacob, 1976 ;

Livres

L'Amant, 1984 ;

Aurélia Steiner, 1979 ;

Cahiers de la guerre et autres textes, (édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet), P.O.L./Imec, Paris, 2006 ;

Le Camion, (suivi de : *entretien avec Michelle Porte*), Minuit, Paris, 1977,

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

Emily L., Minuit, Paris, 1987 ;

Hiroshima mon amour, Gallimard, Paris, 1960 ;

Duras, Marguerite et Porte, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, Paris, 1977 ;

Le marin de Gibraltar, Gallimard, Paris, 1952 ;

Outside, P.O.L., 1984 ;

Le ravissement de Lol V. Stein, Gallimard, Paris, 1964 ;

Savannah bay, Minuit, Paris, 1982 ;

La vie matérielle, P.O.L., Paris, 1987 ;

Des journées entières dans les arbres, suivi par *Le boa – Madame Dodin – Les chantiers*, Gallimard, Paris, 1954 ;

Les Yeux verts, « La lettre », Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996 ;

Une aussi longue absence, scénario et dialogues en collaboration avec Gérard Jarlot, Gallimard, Paris, 1961 ;

Nathalie Granger, suivi de *La femme du Gange*, scénarios, Gallimard, 1973 ;

Autour de *La douleur*

A.A. V.V., *Duras, femme du siècle*, (textes recueillis par Stella Harvey et Kate Ince), Éditions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2001 ;

A.A. V.V., *Marguerite Duras: colloque du 23 au 30 juillet 1993, Écriture*, (sous la direction de Vircondelet, Alain et Armel, Alette, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle) 2004.

A.A. V.V., *Marguerite Duras*, Editions de l'Herne, (sous la direction de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, André Labarrère), 2005 [p. 66] ;

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998. [p. 187] ;

Alleins, Madeleine, *Marguerite Duras, médium du réel*, L'Age d'homme, 1984, [p. 131, et par ex p. 86]

Alphant, Marianne, *Avril 45 : nuit et duras*, dans « Libération », 17 avril 1985 ;

Armel, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, 1990 ; [p. 116].

Bajomée, Danielle, *Duras ou la Douleur*, Bruxelles, De Boeck Université, 1989, [p. 87] ;

Benhaïm, André et Lantelme, Michel, *Écrivains de la préhistoire*, 2004 [pour *Les mains négatives*, p. 139]

Bornand, Marie, *Témoignage et fiction* – 2004 [p. 135] ;

Bourdil, Pierre-Yves, *Les miroirs du moi: les héros et les fous*, L'École, 1987. [p. 205] ;

Cerasi, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Champion, 1993 [p. 180].

Chericoni, A.M, *Marguerite Duras "La douleur"*, Milan Kundera *"Le livre du rire et de l'oubli"*, Sylvie Germain *"Le livre des nuits"*, 1995 ;

Chevillot, Frédérique et Norris, Anna, *Des femmes écrivent la guerre*, 2007 [p. 141];

Cousseau, Anne et Denès, Dominique, *Marguerite Duras, marges et transgressions: actes du colloque des 31 mars, 1er et 2 avril 2005*, Presses Universitaires de Nancy, 2006. [p. 20] ;

Creuzet, Sylvie, *La structure autobiographique dans "La Douleur" de Marguerite Duras* ;

Lebelley, Frédérique, *Duras ou Le poids d'une plume*, Ecce Homo, 1994 .

Dahouda, Kanaté et K, Sélom, *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, 2008 [p. 119] ;

Danou, Gérard, *Le corps souffrant: littérature et médecine* [p.37] ;

David, Michel, *Marguerite Duras : une écriture de la jouissance*, Desclée de Brouwer, Paris, 2006 [p. 80]

Denes, Dominique, *Marguerite Duras, écriture et politique*, l'Harmattan, 2005 [p. 22] ;

Duras, Marguerite et Mitterrand, François, *Le bureau du poste de la rue Dupin et autres entretiens*, éd. Gallimard, Paris, 2006 ;

Duras, Marguerite et Mitterrand, François, *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, (enregistrement sonore), prod. France Culture, 2006 ;

Duras, Marguerite et Mitterrand, François, *Entretiens inédits François Mitterrand – Marguerite Duras (1987)*, (Enregistrement sonore), Frémeaux & Associés, Vincennes, (distrib. « Nocturne »), 2007 ;

Hamel, Yan, *La bataille des mémoires (la seconde guerre mondiale et le roman français)*, Les presses de l'Université de Montréal, 2006 [p.246] ;

Hida, Shuntaro, *Little boy, récit des jours d'Hiroshima*, 1984 ;

Kristeva, Julia, *La maladie de la douleur: Duras*, in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris 1987.

de La Motte, Annette, *Au-delà du mot*, 2004 [p. 143] ;

Lachance, Julie, *La posture testimoniale dans L'espèce humaine de Robert Antelme et La douleur de Marguerite Duras*, Université du Québec, Montréal, 2003 ;

Loignon, Silvie, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras : Circulez, y'a rien à voir!*, L'Harmattan, 2001, [p. 275] ;

Lotringer, Sylvère, *The Person who Tortures is Me: Violence and the Sacred in the Works of Margurite Duras*, Paroles gelées, UCLA Department of French and Francophone Studies, UC Los Angeles, 2000 ;

Mascolo, Dyonis, *Autour d'un effort de mémoire*, éd. Maurice Nadeau, Mayenne, 1987 ;

Melon, Edda, *Salva con nome*, Trauben, 2004 ;

Papoui, Polina, *Le cri dans "L'amant", "L'amant de la Chine du Nord" et "La douleur" de Marguerite Duras*, 2003 ;

Rétif, Françoise, *L'indicible dans l'espace franco-germanique au XXe siècle*, 2004 [p. 191, 208 ...] ;

Ricouart, Janine, *Ecriture Feminine et Violence*, [p.31] ;

Saemmer, Alexandra et Patrice, Stéphane, *Les lectures de Marguerite Duras*, Presses universitaires de Lyon, 2005 [p. 143] ;

Sarfati, Georges-Élia, *Questionner la limite*, « Sur une lettre de Robert Antelme », dans « Tangence », n. 83, hiver 2007, pp. 107-124 ;

Stéphan, Patrice, *Marguerite Duras et l'histoire*, Presses universitaires de France, 2003 [p. 6, 45] ;

Sudaka-Benazeraf, Jaqueline, *La douleur. Hiroshima mon amour*, éditions Nathan, Paris, 1995 ;

Zorgbibe, Guillaume et Slama, Alain-Gérard et Abed, Julien, *Littérature et politique en France au XXe siècle*, Ellipses, 2004 [p. 295] ;

Autour de Marguerite Duras

Audiovisuel

Grande traversée : « Avec Duras », France Culture, août 2009 ;

Apostrophes, Jean-Luc Léridon, réal., Bernard Pivot, prod., interviewer ; Marguerite Duras, participante. Première diffusion : (France) Antenne 2, canal 2, le 28 septembre 1984 ;

Lire et écrire. (émission télévisée), Robert Bober, réal. ; Pierre Dumayet, prod., interviewer ; Pierre Dumayet, voix ; Marguerite Duras, participant, aut. *F comme Fiction*, Paris 1992.

La Leçon de Proust, film de 1963, repris dans *Siècle d'écrivains* (1996) ;

Jacob, Benoît, *écrire, Marguerite Duras*, (images animées), Institut National de l'Audiovisuel, Bry-sur-Marne, 1993 ;

Mascolo, Jean ; Turine, Jean-Marc (réalisateurs), *Autour du groupe de la rue Saint-Benoît de 1942 à 1964 : l'esprit d'insoumission*, (images animées), éd. Benoît Jacob Vidéo, Paris, 1993 ;

Textes

A.A. V.V. *Marguerite Duras, Visioni veneziane*, a cura di Chiara Bertola e Edda Melon, Il Poligrafo, Padova, 2008 ;

A.A. V.V., *Marguerite Duras à Montréal*, textes et entretiens réunis par Suzanne Lamy & André Roy, Spirale Montréal, Québec ;

A.A. V.V., *Dossier Marguerite Duras*, dans « Magazine Littéraire », n. 58, Paris, mars 1980 ;

A.A. V.V., *Dossier Marguerite Duras* dans « Europe » n° 921-922 ;

Borgomano, Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, 1985 ;

Borgomano, Madeleine, *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*, in : *Duras, femme du siècle*, textes recueillis par Stella Harvey et Kate Ince, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2001 ;

Borgomano, Madeleine, *Marguerite Duras et notre fin de siècle*, in *Fins de siècle*, textes recueillis par Pierre Citti, P.U. de Bordeaux, 1990 ;

Brun, Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, 2003 ;

Heinich, Nathalie, *Aurélia Steiner*, "Cahiers du Cinéma", n. 307, janvier 1980 ;

Killeen, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis, P.U.Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2004 ;

Knapp, Bettina Liebowitz, *Critical essays on Marguerite Duras*, G. K. Hall, Boston (Mass.), 1998 ;

Knapp, Bettina L., *Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin*, in "French Review", 4, 1971 ;

Lacan, Jacques, *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, dans *Cahiers Renaud Barrault*, 52 (décembre 1965), pp. 7-15 ;

Luccioni, Gennie, *Marguerite Duras et le roman abstrait*, dans « Esprit », n. 263-264, 1958 ;

Marini, Marcelle, *Territoires du féminin*, Minuit, Paris, 1977 ;

Mascolo, Dyonis, *Naissance de la tragédie*, in *Marguerite Duras, ouvrage collectif*, a cura di Joël Magny, Paris, 1975 ;

Noguez, Dominique, *La couleur des mots*, Editions Benoît Jacob, Paris, 1984 ;

Noguez, Dominique, *La Gloire des mots. M. Duras*, L'Arc n. 98, 1985 ;

Noguez, Dominique, "Les 'India songs' de Marguerite Duras", "Cahiers du XXème siècle", Paris, 1978 ;

Schaeffer, J.-M. – Vultur, L., *Fictions autophages chez Marguerite Duras*, in « Poétique », n. 145, febbraio 2006 ;

Tundo, Maria Grazia, *L'impossibilità dell'autobiografia: 'L'amant' di Marguerite Duras*, *Carte semiotiche*, n. 3, ottobre 1987, Firenze, La casa Usher ed., (pp.71-77) ;

Vallier, Jean, *C'était MD*, Paris, Fayard, 2006 ;

Vallier, Jean, *Marguerite Duras, la vie comme un roman*, Les Editions Textuel, Paris, 2006 ;

Autres

A.A. V.V., *Actes du Colloque Littérature Jeunesse*, site web de l'Université du Maine, 2002 ;

A.A. V.V., *L'Autorité en littérature*, (sous la direction d'Emmanuel Bouju), PUR, Rennes, 2010 ;

A.A. V.V., *Bataille* (actes du colloque *Vers une révolution culturelle : Artaud-Bataille*, tenu en juillet 1972 sous la direction de Philippe Sollers), 10/18 – Union Générale d'Éditions, Paris, 1973 ;

AA VV, *Georges Bataille, Actes du colloque international d'Amsterdam (21 et 22 juin 1985)*, Textes réunis et présentées par Jan Versteeg, Rodopi, Amsterdam, 1987 ;

A.A. V.V., *Devenirs du roman*, Inculte Naïve, Paris, 2007 ;

A.A V.V. *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, UGE, coll. 10/18, Colloque de Cerisy, t. II, p. 73-97 ;

A.A. V.V., *Samuel Beckett*, Editions de L'Herne, Paris, 1976, 1997 ;

Abrams, Meyer Howard, *A glossary of literary terms*, Harcourt Brace College Publishers, USA, 1993 ;

Abrams, Meyer Howard, *A glossary of literary terms*, Harcourt Brace College Publishers, USA, 1993 ;

Abrams, Meyer Howard, *The mirror and the lamp*, Oxford University Press, New York, London, 1971 ;

Adorno, Theodor W., *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978 ;

Adorno, Theodor W., *Métaphysique — concept et problèmes*, Payot, Paris, 2006 ;

Adorno, Theodor W., *Prismes*, Payot, Paris, 1986 ;

Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, (Traduit de l'italien par Pierre Alferi), Editions Payot et Rivages, Paris, 1998 ;

Agamben, Giorgio, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino, 1990 ;

Agamben, Giorgio, *La fine del pensiero*, Le nouveau commerci, Paris, 1982 ;

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995 ;

Agamben, Giorgio, *Image et mémoire*, Hoëbeke, Paris, 1998 ;

Agamben, Giorgio, *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, Torino, 1982 ;

Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 1979 (ristampato Einaudi, 2006) ;

Agamben, Giorgio, *L'uomo senza contenuto*, Milano, Rizzoli, 1970 (Macerata, Quodlibet, 1994) ;

Agamben, Giorgio, *Le temps qui reste*, Paris, Payot (coll. Rivages n. 466), 2000-2004 ;

Antelme, Robert, *L'Espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1947 ;

Antelme, Robert, *Textes inédits sur « L'espèce humaine »*. *Essai et témoignages*, Gallimard, Paris, 1996 ;

Aragon, Louis, *Le roman inachevé*, Gallimard, Paris, 1956 ;

(Aragon, Louis) La Colère, François, *Le Musée Grévin*, Les éditions de Minuit, octobre 1943 ;

Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972 ;

Austin, John Langhsaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit de l'anglais par Gilles Lane, Editions du Seuil, 1970 ;

d'Avila, Thérèse, *Le château intérieur*, traduit de l'espagnol par Marcel Bouix, éd. Payot & Rivages, Paris, 1998 ;

Bachmann, Ingeborg, *Leçons de Francfort : Problèmes de poésie contemporaine*, traduit de l'allemand par Elfie Poulain, Actes Sud, Paris, 1986 ;

Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, vol- I à V, Ed. du Seuil, Paris, 2002 ;

Barthes, Roland, *La préparation du roman I et II*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Editions du Seuil, Paris, 2003 ;

Bataille, Georges, *Œuvres Complètes*, vol. I à XII, Gallimard, Paris, 1970-1988 ;

Bazlen, Roberto, *Scritti*, (texte établi par Roberto Calasso), Adelphi, Milano, 1984 ;

Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, éditions du Seuil (Coll. poétique), Paris, 1980 ;

Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Minuit, Paris, 1953 ;

Beckett, Samuel, *Molloy*, Minuit, Paris, 1951 ;

Beckett, Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, Minuit, Paris, 1958 ;

Beckett, Samuel, *Tête -Mortes*, Minuit, Paris, 1967, 1962 ;

Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Gallimard, Paris, 1966 ;

Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale, 2*, Gallimard, Paris, 1974 ;

Benveniste, Emile, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Minuit, Paris, 1969 ;

Benveniste, Emile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Minuit, Paris, 1969 ;

Bretoni, Federico, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, La Nuova Italia, Firenze, 1996 ;

Binswanger, Ludwig, *Le rêve et l'existence*, présenté par Michel Foucault, Desclée de Brouwer, Paris, 1954 ;

Blake, William, *William Blake*, (traduit et présenté par Georges Bataille ; dessins de André Masson), Fata Morgana, Saint Clément de rivièrè, 2008 ;

Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983 ;

Blanchot, Maurice, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Paris, 1981 ;

Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969 ;

Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, 1956 ;

Blanco, José, *Pessoa en personne*, (trad. du portugais par Simone Biberfeld), La Différence, Paris, 1986 ;

Borges, Jorge Louis, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 2010 ;

Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Buccaneer books, Cutchogue, New York, 1982 ;

Breitman, Richard, *Official Secrets. What the Nazis planned, what the British and Americans knew*, Hill & Wang, 1998 ;

Bremond, Claude et Pavel, Thomas, *De Barthes à Balzac*, Albin Michel, Paris, 1998 ;

Breton, André, *Nadja*, (édition entièrement revue par l'auteur), Gallimard, Paris, 1964 ;

Buchloh, Benjamin, *Les allégories de la peinture*, dans *Essais*, cat. Gerard Richter, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1993, vol. II ;

Buchloh, Benjamin, *Formalisme et historicité & Autoritarisme et régression – deux essais sur la production artistique dans l'Europe contemporaine*, éditions Territoires, 1982 ;

Burgelin, Claude & de Gaulmyn, Pierre, *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000 ;

Butler, Judith, *Le récit de soi*, Traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Presses Universitaires de France, 2007 ;

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, La découverte, Paris, 2005 ;

Butler, Judith, *Performativity's Social Magic*, dans : A.A. V.V., *Bordiau, A Critical Reader*, edited by Richard Shusterman, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1999 ;

Carruggi, Noëlle, *Marguerite Duras, une expérience intérieure : le gommage de l'être en faveur de tout*, New York, P. Lang, 1995, p. 73 ;

Camus, Michel, *Mortis et Vitae locus* ; dans : Bataille, Georges, *Poèmes et nouvelles érotiques*, Mercure de France, Paris, 1999 ;

Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Folio Essais, Gallimard, 1942 ;

Carpentiers, Nicolas, *La lecture selon Barthes*, l'Harmattan, Paris/Montréal, 1999 ;

Celan, Paul, *Grille de parole*, traduit de l'allemand par Martine Broda, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991 ;

Celan, Paul, *Pavot et mémoire*, traduit de l'allemand par Valérie Briet, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1987 ;

Celan, Paul, *Renverse du souffle*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Seuil, Paris, 2003 ;

Celan, Paul, *La Rose de Personne*, traduit de l'allemand par Martin Broda, Le Nouveau Commerce, Paris, 1979 ;

Cheever, John, *The journals of John Cheever*, Alfred A. Knopf, New York, 1991 ;

Cocteau, Jean, *La Difficulté d'être*, éditions du Rocher, Paris, 1983 ;

Coste, Claude, *Roland Barthes Moraliste*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 1998 ;

Dällenbach, Lucien, *La canne de Balzac*, José Corti, Paris, 1996 ;

De Certeau, Michel, *La fable mystique, XVIe – XVIIe siècle*, Gallimard, Paris, 1982 ;

De la Martinière, Joseph, *Le décret et la procédure NN*, FNDIRP, Orléans, 1989 ;

De Man, Paul, *Allégories de la lecture*, Traduit et présenté par Thomas Trezise, Éditions Galilée, Paris, 1989 ;

Delbo, Charlotte, *Le convoi du 24 janvier*, Minuit, Paris, 1965 et 1985 ;

Derrida, Jacques, *écriture et différence* ;

Derrida, Jaques, *Poétique et politique du témoignage*, L'Herne, Paris, 2005 ;

Eco, Umberto, *Apostilles au Nom de la rose*, Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, dans : Eco, Umberto, *Le nom de la rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Grasset, Paris, 1985 ;

Danto, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, éd. du Seuil, Paris, 2000 ;

Dickinson, Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, edited by Thomas H. Johnson ; Little, Brown and Company, Boston, Toronto, London, 1978 ;

Dostoïevski, Fedor, *Les Frères Karamazov*, t.I, Gallimard, Paris, 1935 ;

Eco, Umberto, *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979 ;

Eliot, T.S., *The Complete Poems and Plays*, Faber and Faber, London/Boston, 1969;

Eliot, T.S., *Poésie*, (édition bilingue, traduction Pierre Leiris), Editions du Seuil, Paris, 1947 ;

Fernandes, Marie-Pierre, *Travailler avec Duras (La Musica Deuxième)*, Gallimard, 1986 ;

Forest, Philippe, *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005 ;

Forest, Philippe, *L'enfant éternel*, Gallimard, Paris, 1998 ;

Forest, Philippe, *Haïkus, etc ; suivi de 43 secondes*, Cécile Defaut, Nantes, 2008 ;

Forest, Philippe, *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus - Essais sur la littérature et le deuil (Allaphbed 5)*, Cécile Defaut, Nantes: 2010 ;

Forest, Philippe, *Le roman, le réel, et autres essais*, Editions Cécile Defaut, Nantes, 2007 ;

Forest, Philippe, *Sarinagara*, Gallimard, Paris, 2006 ;

Forest, Philippe, *Tous les enfants sauf un*, Gallimard, Paris, 2007 ;

Forest, Philippe, *Toute la nuit*, Gallimard, Paris, 1999 ;

Fortini, Franco, *Une fois pour toutes*, poèmes traduits de l'italien par Bernard Simeone et Jean-Charles Vegliante, Fédérop, Gardonne, 1986 ;

Freud, Sigmund, *Œuvres complètes*, vol. XV (1916-1920), Presses Universitaires de France, Paris, 1996 ;

Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Gallimard, Paris, 1933 ;

Frye, Northrop, *Anatomie de la critique*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, Paris, 1969 ;

Frye, Northrop, *The Double Vision*, University of Toronto Press, Toronto, 1991 ;

Frye, Northrop, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton University press, Princeton, 1947 ;

Goethe, *Poésie et vérité, souvenirs de ma vie*, (traduit de l'allemand par Pierre du Colombier), Aubier, Paris, 1941 ;

Hazoumé, Paul, *Dogucimi*, Larose, Paris, 1938 ;

Heidegger, Martin, *Kant et le problème de la métaphysique*, traduit de l'allemand par Alphonse de Waelhens et Walter Biemel, Gallimard, Paris, 1953 ;

Heath, Stephen, *Vertige du déplacement*, Fayard, Paris, 1974 ;

Hilberg, Raul, *La destruction des Juifs d'Europe*, Gallimard, Paris, 1991 ;

Hillesum, Etty, *Une vie bouleversée, journal 1941-1943*, traduit du néerlandais par Philippe Noble, Seuil, 1985 ;

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *L'homme au sable*, dans *Oeuvres complètes*, vol. I, Haumont, Paris, 1947 ;

Houllier, Denis, *Le Collège de Sociologie*, Gallimard, Paris, 1979 ;

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais par Nicolas Ruwet, Les Editions de Minuit, Paris, 1963 ;

James, William, *L'expérience religieuse*, traduit de l'anglais par Frank Abauzit, Alcan, Paris, 1906 ;

Jouve, Vincent, *La lecture*, Hachette, Paris 1993 ;

Joyce, James, *Finnegans Wake*, Penguin Books, London, 1939 p. 120 ;

Jung, Carl Gustav, *Sur l'Interprétation des rêves*, Albin Michel, Paris 1998 ;

Jouannais, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres (I would prefer not to)*, Gallimard, Paris, 2009 ;

Jouannais, Jean-Yves, *L'idiotie. Art, vie, politique-méthode*, Beaux-Arts Magazine, 2003 ;

Kafka, Franz, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, 4 vol. Paris, 1976-1989 ;

Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, traduit de l'allemand par A. Tremesaygues et B. Pacaud, P.U.F., Paris, 1944 ;

Keats, John, *Lettres*, Traduit par Robert Davreu, Edition Belin, Paris, 1993 ;

Keats, John, *Selected letters of John Keats*, Harvard university press, Cambridge (Mass.), 2002 ;

Kierkegaard, Søren, *Œuvres Complètes*, (édition établie par Régis Boyer), Robert Laffont, Paris, 1993 ;

Kierkegaard, Søren, *La Reprise*, traduit du danois par Nelly Viallaneix, Flammarion, Paris, 1990 ;

Kofman, Sarah, *Paroles suffoquées*, Galilée, Paris, 1986 ;

Lacan, Jacques, *Ecrits*, Ed du Seuil, Paris, 1966 ;

Lacan, Jacques, *Logique du fantasme (Séminaire XIV, 1966-1967)*, Éditions du Piranha/Schamans, Paris, 1981 ;

Lacoue-Labarthe, Philippe, *La poésie comme expérience*, Bourgois, 1986 ;

Laporte, Roger, *Quinze variations sur un thème biographique*, Flammarion, Paris, 1975 ;

Lavers, Annette, *Roland Barthes. Structuralism and After*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1982 ;

Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971 ;

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975 ;

Leopardi, Giacomo, *Œuvres*, Poèmes traduits de l'italien par Juliette F. A. Alard, Ph. Jaccottet et G. Nicole, Editions Mondiales, Paris, 1964 ;

Levi, Primo, *A une heure incertaine*, – traduit de l'italien par Louis Bonalumi, Gallimard, Paris, 1997 ;

Levi, Primo, *Si c'est un homme*, Julliard, Paris, 1987 ;

Levi, Primo, *La trêve*, traduit de l'italien par Emmanuele Joly, Grasset, Paris, 1966 ;

Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962 ;

Levinas, Emmanuel, *De l'évasion*, Fata Morgana, Saint Clément de rivièrre, 1982 ;

Lyotard, Jean-François, *Le différend*, Minuit, Paris, 1983 ;

Manganelli, Giorgio, *La Nuit*, traduit de l'italien par Dominique Férault, Gallimard, Paris, 1999 ;

Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Actes Sud, Paris, 1998 ;

Manouchian, Mélinée, *Manouchian*, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1974 ;

Mesnil-Amar, Jacqueline, *Ceux qui ne dormaient pas* (1944-1946, fragments de journal), les Éditions de Minuit, Paris, 1957 ;

Michaux, Henri, *Ecuador*, Gallimard, Paris, 1968 ;

Michaux, Ginette, *Introduction à l'orientation lacanienne*, dans : Delcroix M. et Hallyn F. (éd.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987 ;

Miller, Henry, *Le Temps des assassins: Essai sur Rimbaud*, Christian Bourgois, Paris 1984.

Miller, Henry, *Les livres de ma vie*, Traduit de l'anglais par Jean Rosenthal, Gallimard, Paris, 1957 ;

Miller, Henry, *Printemps noir*, Traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Gallimard, Paris, 1946⁴⁹⁰ ;

Mitchell, William J. Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, éd Les Prairies ordinaires, Paris, 2009 ;

Nietzsche, Friedrich, *Oeuvres Complètes*, Vol. VI, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Gallimard, Paris, 1989 ;

Nietzsche, Friedrich, *Œuvres Complètes*, vol. VII, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Cornelius Heim, Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, Gallimard, Paris, 1971 ;

⁴⁹⁰ La version française de ce livre, comme celle du *Tropique du Cancer*, avait d'abord paru sous la signature de Paul Rivert, pseudonyme adopté par Henri Fluchère pour un certain nombre de textes, et notamment pour ses productions du « Rideau Gris. » Elle a retrouvé ensuite son nom de Henri Fluchère.

Nietzsche, Friedrich, *Oeuvres Complètes*, vol. VIII, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Gallimard, Paris, 1974 ;

Ouaknine, Marc-Alain, *Le livre brûlé, Philosophie du Talmud*, Seuil, Points Sagesse, Paris, 1994 ;

Pasi, Carlo, *La ferita dell'eccesso*, Bollati Boringhieri, 2001 ;

Pauls, Alan, *Le facteur Borges*, traduit de l'espagnol (Argentine) par Vincent Raynaud), Christian Bourgois, Paris, 2006 ;

Pauls, Alan, *Como se escribe. El diario intimo*, El Ateneo, Buenos Aires, 1996;

Perec, Georges, *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, dans *L.G., Une aventure des années soixante*, Seuil, 1992 ;

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Editons Galilée, 1974 ;

Pessoa, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, traduit du portugais par Françoise Laye, Christian Bourgois Editeur, Paris 1999 ;

Pessoa, Fernando, *Œuvres Poétiques*, traduit du portugais par Patrick Quillier, Gallimard, Paris, 2001 ;

Picard, Michel, *La lecture comme jeu*, les éditions de Minuit, Paris, 1986 ;

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1990 ;

Piglia, Ricardo, *Le dernier lecteur*, (traduit de l'espagnol – Argentine – par André Gabastou) Christian Bourgeois Editeur, 2008 ;

Pingaud, Bernard, *L'Étranger d'Albert Camus*, Hachette, Paris, 1972 ;

Pope, Alexander, *The dunciad in four books*, éd. Herbert Davis, Oxford University Press, London, 1966 ;

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, 1913 ;

Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, 1927 ;

Proust, Marcel, *Sur la lecture*, Actes Sud, Paris, 1988 ;

Ramsay, Raylene L., *Robbe-Grillet and Modernity*, University Press of Florida, 1992 ;

Recalcati, Massimo, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori Bruno, 2007 ;

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963 ;

Robbe-Grillet, Alain , *Le Miroir qui revient*, Minuit, Paris, 1984 ;

Robbe-Grillet, Alain, *Angélique ou l'enchantement*, , Minuit, Paris, 1987 ;

Robbe-Grillet, Alain, *Les Derniers jours de Corinthe*, Minuit, Paris, 1994 ;

Robbe-Grillet, Alain, *La Reprise*, Minuit, Paris, 2001 ;

Roger, Philippe, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986 ;

Rubin Suleiman, Susan, *Crises of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London, 2006 ;

Ruskin, John, *Sésame et les lys*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Société du Mercure de France, Paris, 1906 ;

Sarrazin, Albertine, *L'Astragale*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, Paris, 1965 ;

Sarraute, Nathalie, *Le planétarium*, Gallimard, Paris, 1959 ;

Sollers, Philippe, *L'Écriture et « L'Expérience des limites »*, Le Seuil, 1968 ;

Sontag, Susan, *L'écriture même. A propos de Roland Barthes*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, en collaboration avec Susan Sontag, Christian Bourgeois Editeur, Paris, 1982 ;

Svevo, Italo, *Les Confessions du vieillard*, traduction de l'italien par Jean-Noël Schifano (extrait), in Lavagetto, Mario, *La Cicatrice de Montaigne, Le mensonge dans la littérature*, traduit de l'italien par Adrien Pasquali, Gallimard, Paris, 1997 ;

Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens*, Traduit de l'italien par Jean-Baptiste Para, Christian Bourgois, Paris, 1992 ;

Vezzani, Vittorino, *Le mysticisme dans le monde*, (Traduit de l'italien par Jean Gouillard) Payot, Paris, 1955 ;

Vila-Matas, Enrique, *Bartleby et compagnie*, traduit de l'espagnol par Éric Beaumatin Christian Bourgois éditeur, Paris, 2002 ;

Vila-Matas, Enrique, *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, traduit de l'espagnol par Éric Beaumatin, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1990 ;

Vila-Matas, Enrique, *Le Mal de Montano*, Traduit de l'espagnol par André Gabastou, Christian, Bourgois Editeur, Paris, 2003 ;

Vila-Matas, Enrique, *Mastroianni-sur-Mer*, traduit de l'Espagnol par Pierre-Olivier Sanchez, Passage du Nord/Ouest, Albi, 2005 ;

Vila-Matas, Enrique, *Paris ne finit jamais*, Traduit de l'espagnol André Gabastou, Christian Bourgois Editeur, Paris, 2004 ;

White, Edmund, *The Faber Book of Gay Short Stories*, Penguin, Londres, 1991 ;

Wittig, Monique, *L'Opopanax*, Seuil, Paris, 1964 ;

Wormser-Migot, Olga, *Le système concentrationnaire nazi*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968 ;

Yanoshevsky, Gaya, *Les discours du Nouveau Roman*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2006 ;

Articles

(Anonyme), *Pas mort en déportation*, dans « Sorcières », n. 1, Paris, 1976 ;

(Anonyme), *Pas mort en déportation (deuxième fragment)*, dans « Sorcières », n. 2, Paris, 1976 ;

Bosco, Gabriella, *Un mondo di rugiada*, in « trasparenze » 27-28, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova, 2006 ;

Chatelain, Jean-Marc, *La note comme fondement de la lecture humaniste*, dans : « littératures classiques », n. 64, Paris, 2008 ;

Clerc, Jeanne-Marie, *Marguerite Duras, collaboratrice d'Alain Resnais, et le rapport des images et des mots dans les « textes hybrides »*, « Revue de sciences humaines », n. 202, avril-juin 1986 ;

Derrida, Jacques, *This is not an oral footnote*, dans : *Annotation and its Texts*, éd. Stephen A. Barney, Oxford University Press, New York, 1991 ;

Feher, Michel, avec Fassin, Eric, *L'hétérosexualité, ce douloureux problème*, dans « Tetu », n. 85, janvier 2004 ;

Forest, Philippe, *Le temps retrouvé de Roland Barthes*, dans « Art press » n. 212, avril 1996 ;

Dictionnaires

Dictionnaire étymologique et historique de la langue française, par Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard), Librairie Générale Française, Paris, 1996 ;

Dictionnaire International de la Psychanalyse, sous la direction de Alain de Mijolla, Hachette littératures, Paris, 2005 ;

Le Grand Robert de la Langue Française, Nouvelle édition augmentée, Paris, 2001 ;

Table des matières

1	Avant propos : Note pour une histoire de <i>La douleur</i>	p. 5
2	Notes de lecture	p. 37
2.1	Duras, <i>La douleur</i> . Reprise en mode mineur	p. 37
2.2	Regarder une mouche mourir	p.50
2.3	<i>Écrire avec</i> , scénario pour une lecture	p. 85
2.4	« Texte-Lecture » de Roland Barthes	p. 104
2.5	<i>Apprenez à lire !</i>	p. 173
2.6	<i>Plus rien d'actuel</i> (tous les livres sont en retard)	p. 180
2.7	« Avril »	p. 205
2.8	<i>O poeta é um fingidor</i>	p. 211
2.9	Ce qu'il croit avoir vécu	p. 233
3	Conclusion (note pour demain)	p. 251
	Bibliographie	p. 253
	Table des matières	p. 285

Résumé et mots-clés en Français

Lorsqu'elle présente son livre « *La douleur* », Marguerite Duras ne parle pas comme un auteur de romans, elle avoue avoir perdu toute conscience relative à l'écriture de ce texte, et sa position par rapport à son livre est, paradoxalement, celle d'une lectrice. L'image de deux cahiers retrouvés condense en quelques mots toutes la dialectique de la vérité et de la fiction, de la mémoire et de l'oubli, en ce qui concerne notamment le débat portant encore aujourd'hui sur la question fondamentale du témoignage en littérature. Par ses glissements et les contradictions dynamiques entre lecture et écriture désormais indissociables, le prologue de *La douleur* touche en effet à une expérience qui s'inscrit sous le signe des grandes formes d'expérimentation littéraire du XX^{ème} siècle. La lecture des « cahiers » dont le prologue annonce la découverte, leur existence même, tiendra ainsi entièrement dans le redoublement de cette expérience, et dans l'engagement notamment d'une analyse retrouvant ce fragment de littérature confondu à l'ensemble anonyme et indistinct de tous les textes littéraires, composant avec les caractères, les images, les figures, des notes pour une histoire de *La douleur* de Marguerite Duras s'activant à l'intérieur de notre modernité littéraire.

Mots-clés : *La douleur* / Marguerite Duras / vérité / fiction / mémoire / oubli / témoignage / lecture / écriture / expérience / engagement / notes.

Titre en anglais

A story of « La douleur » by Marguerite Duras. Reading notes

Résumé et mots-clés en Anglais

Marguerite Duras' introduction of "La douleur" describes the publication of this book as an act in which reading and writing are strictly connected. Playing the unmasking role – the role of revealing the mask as mask, within discourse, it produces an experience powerful enough to turn the audience into its own spectacle. Not being *recognized* by its author – Marguerite Duras' behave like a reader of her own book – it is precisely the *expropriability* of the dominant, 'authorized' discourse that constitutes one potential site of its subversive resignification. It is in this sense that the performative calls to be rethought not only as an act that an official language-user wields in order to implement already authorized effects, but precisely as social ritual, one of the powerful and insidious ways in which subjects are called into social being, inaugurated into sociality by a variety of diffuse and powerful interpellations. In this sense, reading as performative is not only a ritual practice: it is one of the influential rituals by which subjects are formed and reformulated. The concept of annotation, in particular, which is instituted by the culture that it contributes to institute, allows the reader to *perform* the text in the analysis, to reterritorialize its terms as fragments of a discourse inside the culture's macrocosm.

Keywords : Marguerite Duras / *La douleur* / reading / writing / experience / performative / to reterritorialize / annotation.

Discipline : Lettres Modernes

Centre de Recherche en Littérature TLI / MMA EA 1164
Faculté de Lettres et Sciences Humaines
UFR Lettres et Langues
Chemin de la Censive du Tertre
BP : 81 227
44312 Nantes Cedex 3