Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2006)

Heft: 37: Literatur & Wissen(schaft) = Littérature et savoirs = Literature & sciences

Artikel: L'anti-savoir chez Marguerite Duras et le Dire littéraire

Autor: Jeanneret, Sylvie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006326

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Sylvie Jeanneret

L'anti-savoir chez Marguerite Duras et le Dire littéraire

Avant de traiter des stratégies de l'anti-savoir du texte durassien, il est bon de laisser derrière soi deux écueils que l'on trouve sur sa route lorsqu'on parle du savoir dans l'œuvre de Duras.

Le premier a partie liée avec la psychanalyse que l'on a conviée plus d'une fois pour interpréter l'état psychique des personnages ou les thèmes spécifiquement durassiens comme "le désir et le manque, le sujet et la souffrance, la folie et le langage". Pour davantage de précisions à ce sujet je renvoie à l'article de Philippe Spoljar, publié en 2002 et qui fait le point sur la question.[1] On peut lire également le *Marguerite Duras, une écriture de la Jouissance* du psychanalyste Michel David, qui cherche à mettre en évidence les "structures, les contenus et signifiants latents" de l'œuvre durassienne.[2]

Il convient de souligner que cette voie d'interprétation a été encouragée par la parution en 1965 de l'hommage à Marguerite Duras de Jacques Lacan consacré plus spécifiquement au *Ravissement de Lol V. Stein*, et qui contient notamment la célèbre phrase: "Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne."[3] Ce savoir de l'artiste valorisé par la psychanalyse (de Freud à Lacan) n'est pas celui que je vais poursuivre dans les textes, d'autant moins qu'il a ensuite servi de légitimation au positionnement d'une Marguerite Duras fasci-

1 Je me réfère ici à l'article de Philippe Spoljar intitulé "Réécrire l'origine – Duras dans le champ analytique", *Ecrire, réécrire, bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2002, p. 59–100.

2 Michel David, *Marguerite Duras, une écriture de la Jouissance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

3 Jacques Lacan, "Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein", in *Marguerite Duras*, éd. Albatros, 1979 (avec textes de Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, Xavière Gauthier, et. al.), p. 131–137.

née par ses propres pouvoirs de créatrice. Les métadiscours de l'écrivaine qui commentent – de manière magnifique d'ailleurs – le processus de l'écriture engagent le lecteur sur la voie du Comment j'écris plutôt que du Qu'est-ce que j'écris.[4] Duras, encore peu prêtée au jeu de l'auto-sacralisation à ses débuts et pendant le cycle indien, va développer cette manie à partir du succès phénoménal de *L'Amant* (1984). Il suffit de citer les dérapages de l'Affaire Grégory, suite à l'article publié dans *Libération* intitulé "Sublime, forcément sublime", où Marguerite Duras met en pratique ses dons de visionnaire pour essayer d'élucider un crime.[5]

Une fois les deux écueils laissés derrière soi, je centrerai mon propos sur les représentations littéraires de l'anti-savoir durassien. Je me permettrai ici une courte mise au point théorique afin de définir les concepts de savoir et d'anti-savoir dans un texte littéraire. Chaque texte développerait des "effets de savoir" – je m'inspire ici de la terminologie de Roland Barthes.[6] Le savoir diffusé par le texte, qu'il soit représenté par l'histoire et les sciences, fait alors partie d'une stratégie d'appropriation et de légitimation du texte littéraire. Les projets de Balzac et de Hugo, au XIXe siècle, tendent à légitimer le texte romanesque en concurrençant les domaines du savoir.[7] De même pour le roman historique voire le roman de formation. Cette stratégie sera mise à mal dès la Première Guerre Mondiale, suite aux apports de Freud notamment et des Surréalistes. Marguerite Duras hérite de cette mise en cause des effets de savoir et des effets de réel; mise en cause sur laquelle ont travaillé nombre de critiques durassiens, s'inspirant notamment du concept de "neutre", qu'on trouve dans les œuvres de Blanchot et de Barthes. Le langage chez Duras devient lieu de l'indécidable, de l'inachèvement du

4 Lire à ce sujet l'article de Emmanuelle Touati, "Délivrer l'écrit de l'écriture même", *Les récits des différences sexuelles, Série Marguerite Duras*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005, p. 125–154.

5 Lire à ce sujet: Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

6 Roland Barthes, "L'effet de réel", *Littérature et réalité*, Paris, Points Seuil, 1982, p. 81-90. L'effet de réel correspond à un impératif réaliste, et un effet de savoir correspondrait à un impératif scientifique.

7 Comme définition à caractère général du savoir, je pourrais proposer "un acquis de connaissances sur le monde et sur soi".

sens et participe ainsi d'une stratégie d'"absence de savoir".[8] J'ai préféré, pour ma part, me centrer sur deux aspects représentatifs de la stratégie d'anti-savoir développée par les textes durassiens: tout d'abord la mise en scène d'une figure de l'anti-savoir, représentée par le personnage de la "femme sauvage", ensuite la thématique de l'amour comme connaissance paradoxale du monde et des autres. *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) et *L'Amante anglaise* (1967) seront mes textes de référence. Le premier fait partie du cycle indien, et le second s'intègre à ce cycle tout en étant autre par ses personnages et par sa technique narrative.

La femme sauvage

Le personnage principal du *Ravissement*, Lola Valérie Stein, est une jeune femme qui, suite à un traumatisme amoureux, est devenue malade psychiquement, obsédée par un souvenir précis – la nuit du bal à T. Beach – qu'elle essaie de faire revivre pour y puiser la force de se réveiller. Cette femme mariée, qui a trois enfants, a une existence parfaitement vide depuis le rapt de son fiancé Michael Richardson par Anne-Marie Stretter, couple mythique qu'on retrouvera dans *India Song*. Elle reprendra cependant espoir lorsqu'elle rencontrera un couple d'amants, formé par le narrateur Jacques Hold et par Tatiana Karl, une ancienne amie de collège, couple qu'elle va espionner, en voyeuse de cet acte amoureux du dévoilement et de la possession, mais aussi en voyante, puisque ce couple doit la ramener à la fameuse nuit d'exclusion; nuit qu'elle désire ainsi dépasser en atteignant cet état de ravissement tant recherché par l'héroïne de Duras. Si la critique durassienne s'est attachée à souligner, par rapport au contexte

8 Lire à ce sujet: Johan Faerber, "Souvenirs du triangle d'or ou du troisième sexe au troisième texte dans *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras", p. 51–63 et Sylvie Loignon, "La retombée des mots – le corps des mots dans l'œuvre de Marguerite Duras", p. 65–78, tous deux dans: *Les récits des différences sexuelles*, op. cit. Les livres cités sont les suivants: Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, et Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*, Paris, Seuil, "Traces écrites", 2002.

féministe des années 1960, l'état subversif du personnage par son voyeurisme et par sa folie, elle ne met pas suffisamment en évidence la parenté du personnage de Lol avec celui de la femme sauvage, dont les multiples caractéristiques sont inspirées aussi bien de la figure de la sorcière que de celle de la nomade (ou tzigane): un personnage qui puise sa force de subversion dans une longue tradition. C'est du contraste entre ce personnage aux caractéristiques quasi archaïques et la société des années 1960 que provient le choc subversif vécu par le lecteur. Comme caractéristiques générales j'évoquerai l'ignorance, l'attrait pour le déplacement (l'errance pourrait-on dire), la fascination pour la forêt (pour la nature également) et le rejet de modèles sociaux.

Commençons par l'ignorance: le narrateur insiste à plusieurs reprises sur l'ignorance de Lol: libre de son temps – elle ne travaille pas, ne cherche pas à s'instruire, s'occupe à peine de ses enfants et de la maison –, Lol regarde à travers les vitres quand il pleut et déambule dans les rues de la ville quand il fait beau.

> Qu'avait-elle fait à ces heures-là pendant les dix années qui avaient précédé? Je lui ai demandé. Elle n'a pas su bien me dire quoi. A ces mêmes heures ne s'occupait-elle à rien à U. Bridge? A rien. Mais encore? Elle ne savait dire comment, rien. Derrière des vitres? Peut-être, aussi, oui.[9]

Cette ignorance s'explique par le fait que Lol vit dans son passé et que le temps s'est immobilisé dans ce passé mille fois recommencé dans sa tête. D'autre part cette ignorance, caractéristique de la femme sauvage, provient sans doute d'une opposition traditionnelle entre la femme domestiquée voire neutralisée par le cercle familial (son mari, ses enfants) et la femme livrée à sa solitude et forcément à son hystérie et ses idées obsessionnelles: on reconnaît ici la figure de la femme décrite par Michelet, dans *La Femme*, *L'Amour* ou encore *La Sorcière*.[10] Source d'influence sans doute bien plus

9 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 45.

10 *L'Amour* a paru en 1858, *La Femme* en 1859 et *La Sorcière* en 1862. Lire également le *Michelet* de Roland Barthes (1954), de même que le tome I

importante que le contexte féministe et militant des années 1960: Duras elle-même souligne sa passion pour Michelet;[11] d'autre part, dans les années 1960 Michelet est une lecture à la mode, suite au célèbre livre de Roland Barthes. Créature passive, Lol va ensuite renaître de ses cendres au moment où l'amour réapparaît sous la forme du couple Tatiana/Jacques Hold. Ce réveil se traduit alors par un déplacement constant de sa personne à travers toute la ville, qu'elle parcourt des heures durant, pour mieux penser à la scène du bal, ou qu'elle traverse pour espionner les amants. Entre femme sauvage et femme errante, Lol s'oppose à la société, à son système de places et de placement, pour frayer avec la folie. De fait, si elle est sauvage, c'est parce que ses déplacements, qui lui permettent d'échapper aux autres et de couper toute communication, l'enferment dans ses propres obsessions. Le passage suivant me paraît emblématique de cette sauvagerie qui finira dans la folie, traduite chez Lol par sa séparation des autres, et traduite, dans *L'Amante anglaise*, par le meurtre commis avec une sauvagerie atroce.

> – Ainsi c'était pour ça qu'elle se promenait, pour mieux penser au bal.
> Le bal reprend un peu de vie, frémit, s'accroche à Lol. Elle le réchauffe, le protège, le nourrit, il grandit, sort de ses plis, s'étire, un jour il est prêt.
> Elle y entre.
> Elle y entre chaque jour.
> La lumière des après-midi de cet été-là Lol ne la voit pas. Elle, elle pénètre dans la lumière artificielle, prestigieuse, du bal de T. Beach. Et dans cette enceinte largement ouverte à son seul regard, elle recommence le passé, elle l'ordonne, sa véritable demeure, elle la range.
> [...] dans les multiples aspects du bal de T. Beach, c'est la fin qui retient Lol. C'est l'instant précis de sa fin, quand l'aurore arrive avec une brutalité inouïe et la sépare du couple que formaient Michael Richardson et Anne-Marie Stretter, pour toujours, toujours. Elle arrive même à capter un peu de sa foudroyante rapidité, à l'étaler, à en grillager les secondes dans une immobilité d'une extrême fragilité mais qui est pour elle d'une grâce infinie.[12]

(*La volonté de savoir*) de *L'Histoire de la sexualité* de Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1976.

11 Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 43.

12 *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op.cit., p. 46.

On comprend ici toute la portée du ravissement pour Lol: c'est le moment où elle participe encore au couple Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, avant que le jour ne la sépare d'eux. Cet état de ravissement – de bonheur pourrait-on aussi dire – est lié au moment de reconnaissance d'un état (ou d'une *place* pour employer un terme durassien), enfoui et réapparu soudainement à la conscience. Ce qui manque à la reconnaissance, c'est le mot. Lol incarne l'ignorance, ou la sauvagerie, car elle est sans mots, elle ne trouve pas l'équivalent en mots de cette reconnaissance. Cette ignorance du mot fait également la subversivité du personnage féminin chez Duras par opposition à une tradition littéraire légitimée par sa capacité de traduction du réel, d'impressions, de souvenirs, etc. en "équivalents spirituels" (et je pense bien entendu à Jean-Jacques Rousseau et à Marcel Proust). Lol est sans voix, elle ne sait pas communiquer, elle est en manque du savoir de la parole. C'est ce manque qui est développé dans le célèbre passage du "mot-trou":

> 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 sur 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. Ç'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 convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant.[13]

Ce mot, clé de l'énigme, empêche Lol de faire son deuil et la renvoie, continuellement, au manque. Ce manque s'exprime également par le cri: Lol crie lorsqu'elle voit partir son fiancé avec Anne-Marie Stretter, elle crie également pendant les se-

13 *Ibid.*, p. 48.

maines qui suivent ce rapt, faute de pouvoir s'exprimer autrement.

Le mot est toujours en tension chez Duras, entre la maîtrise du Je (qui se traduit par la formulation, par son appartenance à la culture et au savoir) et par sa folie ou son désir, avec dans ce cas une prédilection pour le cri ou au contraire pour le mutisme.

On assiste à une même relation problématique avec les autres et avec le langage chez Claire Lannes, la meurtrière de *L'Amante anglaise*. Dans ce récit, donné sous forme de trois entretiens, le narrateur – c'est-à-dire l'interviewer qui se promet d'écrire un livre sur le crime de Viorne – cherche à comprendre les motivations de la meurtrière en essayant de dévoiler le mot ou la pensée qui auraient agi comme déclencheurs. A partir des entretiens avec Robert Lamy, le patron du café de Viorne, et avec Pierre Lannes, le mari de Claire, le lecteur se fait le portrait d'une femme solitaire, au comportement bizarre et qui ne parle quasiment pas. Femme sauvage, elle l'est par plusieurs aspects. Son ignorance, d'abord. Selon Pierre Lannes, "[...] elle ne voyait pas l'intérêt d'apprendre, elle ne savait pas apprendre, elle ne pouvait fixer son attention que sur une chose à la fois. On décrivait un pays, elle oubliait celui de la veille."[14] D'une autre manière, cette ignorance est soulignée par le fait que la seule personne avec laquelle elle parlait soit Alfonso, un ouvrier agricole qu'on disait "un peu simple". Alfonso joue également un rôle central car il est l'homme de la forêt: il vit dans une cabane dans les bois et Claire fantasme sur la possibilité d'un rapt: "[...] il y a longtemps, il y a douze ans, j'ai eu l'espoir qu'il m'aime, Alfonso, qu'il m'emmène dans la forêt vivre avec lui, mais cet amour ne sera jamais arrivé. Toute une nuit, une fois, je l'ai attendu, j'ai écouté tous les bruits, on aurait repris l'amour, Cahors, ensemble, mais il n'est pas venu."[15] La forêt est aussi bien le lieu des légendes amoureuses, des contes cruels, des récits fantastiques, tout comme elle représente également le lieu des sorcières.[16] Ce lieu symbolise protection et fuite d'une

14 *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1967, p. 87.
15 *Ibid.*, p. 174.
16 Lire Michelet, *La Sorcière*, op. cit.

société agressive, ou dans le cas de Claire, de son propre moi; mais Claire ne rejoindra pas la forêt.

La sauvagerie de Claire se définit également par son enfermement aux autres: si Lol erre dans la ville, Claire se réfugie dans son jardin, s'y terre pour rêvasser toute la journée.

> Est-ce que je vous ai dit que j'aimais bien le jardin? Là j'étais tranquille. [...] Dans le jardin ils ne venaient pas me retrouver. Il y a un banc en ciment et des pieds d'amante anglaise, c'est ma plante préférée. C'est une plante qu'on mange, qui pousse dans des îles où il y a des moutons. J'ai pensé ça: l'amante anglaise, c'est le contraire de la viande en sauce. Je dois vous dire que quelquefois je me suis sentie très intelligente sur ce banc en ciment.[17]

Le jardin est le lieu de rencontre entre l'amour mort et les pensées de Claire, un lieu de solidarité symbolisé par la menthe anglaise, que Claire identifie au mot *amante* par homophonie. L'existence végétative personnifie d'ailleurs le comportement de Claire à Viorne, qui n'est plus qu'une amante en terre, c'est-à-dire une amante morte. Par rapport à la tradition du "locus amœnus", le jardin symbolise un lieu distinct de la vie publique, favorable au repos et à la contemplation. De plus, l'expression métaphorique du "jardin secret" s'applique aussi bien à Claire, enterrée dans un jardin à la fois réel et imaginaire, qu'à Lol, enfouie dans un champ de seigle bordant l'hôtel dans lequel se rencontre le couple des amants qu'elle épie. Autant de lieux naturels pour se réfugier mais aussi pour décupler les forces de l'imaginaire.[18]

Si le crime ne s'explique pas, il intervient comme conséquence ultime de l'état de sauvagerie du personnage. Ce crime, atrocement, libère les mots – puisque Claire se prête au jeu de l'entretien avec un plaisir non dissimulé – mais n'apporte aucune résolution de son état: mystérieusement, elle a caché la tête de sa victime dans un endroit qu'elle refuse de révéler.

17 *L'Amante anglaise,* op. cit., p. 150–151.

18 Tout comme la forêt, dans ce texte et dans *Détruire dit-elle* (1869), représente un lieu coupé de la vie sociale et publique, lieu des passions coupables, de la liberté d'agir et de penser en dehors d'un cadre conventionnel.

> J'ai fait tout un enterrement pour elle. Et j'ai dit ma prière des morts. Je n'ai rien trouvé d'autre bien que l'agent de Cahors m'ait séparée de Dieu et que je ne l'aie jamais retrouvé.[19]

Ce qui me semble intéressant dans cette citation, c'est la séparation. Après la fin de son histoire d'amour avec l'agent de Cahors, Claire vit sous le régime de la séparation, de Dieu mais aussi de son amant. En fait, séparée de toute forme de croyance possible. C'est peut-être ce qui expliquerait le crime, ce retour à un état primitif, sauvage, diabolique – puisque le diable, étymologiquement en grec, est celui qui désunit –, sans Dieu et sans possibilité de pardonner comme de se pardonner à soi-même.

L'amour, source de connaissance paradoxale de soi

Concernant le thème de l'amour et sa place dans l'œuvre de Duras, je préfère parler de "connaissance" plutôt que de savoir, même si une lecture psychanalytique parle de savoir[20]; d'autre part le thème de l'amour participe à la stratégie d'anti-savoir du texte, même si, également, l'amour apparaît, dans un premier temps comme principe d'harmonie et d'union entre les couples d'amants. L'amour fait partager à ses acteurs une expérience exclusive de co(n)-naissance, selon le jeu de mots claudélien que l'on peut reprendre pour le compte de l'œuvre durassienne. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, les scènes de première rencontre correspondent à une reconnaissance des deux protagonistes. La fatidique rencontre entre Michael Richardson et Anne-Marie Stretter est tout entière placée sous le signe de la reconnaissance, qui à elle seule justifie l'histoire à venir des deux amants. La rencontre se joue sur le registre de la violence érotique: Anne-Marie

19 *Ibid.*, p. 184.

20 Je cite ici les propos de Michel David: "Aussi Duras n'aura-t-elle de cesse d'amener nombre de ses personnages à convertir la 'connaissance' éprouvée de leur douleur et de leur jouissance en 'savoir', en chance possible d'orientation nouvelle, autrement dit, en réversion de jouissance 'Autre' en jouissance 'phallique'", *Marguerite Duras, une écriture de la Jouissance,* op. cit., p. 108.

Stretter, cette "Eve marine", cette femme à la "grâce abandonnée d'un oiseau mort", ravit Michael Richardson à sa fiancée, elle l'enlève pour déposséder Lol de son unique amour.

> Il était devenu différent. Tout le monde pouvait le voir. Voir qu'il n'était plus celui qu'on croyait. Lol le regardait, le regardait changer.
> Les yeux de Michael Richardson s'étaient éclaircis. Son visage s'était resserré dans la plénitude de la maturité. De la douleur s'y lisait, mais vieille, du premier âge.
> Aussitôt qu'on le revoyait ainsi, on comprenait que rien, aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson. Qu'il lui faudrait maintenant être vécu jusqu'au bout. [...][21]

La reconnaissance n'atteint à une plénitude que lors d'un temps, éphémère, de croyance à cette union, fruit de la violence. Plus tard dans le livre, quelqu'un parle de la séparation entre Anne-Marie Stretter et Michael Richardson[22]. Dans la continuité de la séparation, il ne faut pas oublier *India Song*, le film qui va incarner Anne-Marie Stretter (sous les traits de Delphine Seyrig) et Michael Richardson (Claude Mann), film qui va permettre à Marguerite Duras de donner la mort à ses personnages en leur offrant une image. Dans le texte, tout comme dans la version filmée, les deux amants vivent d'un amour mort, n'ayant pas survécu au temps, un amour aussi éphémère que les roses qu'Anne-Marie Stretter respire avant de se suicider, à la fin du film.[23] A la rencontre Anne-Marie Stretter/Michael Richardson répond la rencontre Lol V. Stein/Jacques Hold, tout aussi artificielle et jouée: je pense ici à la mise en scène théâtrale de ces deux rencontres. Avec docilité, Jacques Hold se prête au jeu de Lol: tout en prenant la place de Tatiana dans le cœur de Jacques Hold, Lol exige de lui qu'il continue à être l'amant de Tatiana: tout ceci paraît

21 *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 17.

22 Je cite: "La femme, dit Tatiana, c'était Anne-Marie Stretter, une Française, la femme du consul de France à Calcutta. – Elle est morte? – Non. Elle est vieille. – Comment le sais-tu? – Je la vois parfois l'été, elle passe quelques jours à T. Beach. C'est fini. Elle n'a jamais quitté son mari. Ça a dû durer très peu entre eux, quelques mois." (*Ibid.*, p. 102) Dans deux autres passages, on parle du départ de M. Richardson pour les Indes.

23 *India Song*, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1973. Le film date de 1975 (avec Delphine Seyrig, Claude Mann, Matthieu Carrière, Didier Flamand, Vernon Dobtcheff, Michaël Lonsdale).

bien artificiel, et un peu maniéré tout de même. Une mise en scène de soupirants en quelque sorte ... La très belle et très construite scène de reconnaissance est ainsi jouée sous le mode du dire, de la formulation.

> Elle détache ses mains du rideau, se redresse, arrive.
> – Je vous ai choisi.
> Elle arrive, regarde, nous ne nous sommes jamais encore approchés. Elle est blanche d'une blancheur nue. [...] Je suis dans la nuit de T. Beach. C'est fait. Là, on ne donne rien à Lol V. Stein. Elle prend.

Dans ce décor théâtral qui donne l'illusion d'être ailleurs, Lol inverse en quelque sorte les rôles. La reconnaissance passe ensuite par l'acte de nommer: "Elle fait signe: non, dit mon nom. [...] Virginité de Lol prononçant ce nom! [...] Nous nous répétons nos noms."[24] Passage très claudélien (je pense à *Partage de midi* de Paul Claudel),[25] où la possession s'incarne dans l'acte de nommer. Cependant ce que disent ces mots est bien en deçà de la violence du désir de Lol, non pas d'être possédée par Jacques Hold, mais de voir, indéfiniment, le spectacle des amants dénudés. L'amour est, lui, définitivement mort, et la connaissance de soi promise à un désaveu.

Dans *L'Amante anglaise* il n'y a rien à voir, désespérément rien, tout est à reconstruire et l'amour est passé, et Claire est morte avec lui.

Au début de l'amour de Claire pour l'agent de Cahors, on trouve la même reconnaissance, vécue comme une évidence et une revendication: "Moi telle que vous me voyez là, j'ai eu 25 ans et j'ai été aimée par cet homme superbe." La passion est ensuite identifiée à une croyance, puisque "c'est lui qui m'a détachée de Dieu" dira Claire. L'amour présente ainsi le caractère exclusif d'une religion: il devient la seule voie possible d'existence et de pensée, c'est un amour exclusif qui emplit le sujet d'une présence immanente, et c'est ainsi que

24 *Ibid.*, p. 112–113.

25 Je pense en particulier au très beau face à face de Mesa et d'Ysé (Acte II): "(Mesa) – Ysé! (Ysé) – Pauvre enfant! Mesa! Pauvre Mesa! – Tout est fini. – Viens! Viens et ne demeure pas séparé de moi plus longtemps. (*Ils s'étreignent*) – O Ysé! – C'est moi, Mesa, me voici. [...]" (Paul Claudel, Partage de midi, Gallimard, 1949, p. 84–85.)

Claire Lannes le perçoit durant ces deux ans: "Je ne voyais que lui après Dieu. Je n'écoutais que lui, il était tout pour moi et un jour je n'ai plus eu Dieu mais lui seul, lui seul."[26] Sans doute, Claire Lannes est la seule figure féminine chez Duras qui soit aussi religieuse, dans le sens où sa foi est une source d'aveuglement et d'ignorance, de sauvagerie et de folie aussi. Une fois perdu son objet d'adoration, le vide prendra sa place. Il ne s'agit toutefois pas de savoir, ici, mais d'une connaissance obscure, faite de zones d'ombre, qui mène paradoxalement à la perte du soi et non à son contrôle. Tout rapport avec le savoir semble dénué de fondement: le caractère "diabolique" de l'amour laisse le sujet enfermé en lui, dans un état de séparation. Je termine la citation:

> Et puis un jour il a menti. Il était en retard. Je l'attendais. Quand il est revenu il avait les yeux brillants, il parlait, il parlait ... Je le regardais, je l'écoutais dire qu'il revenait du poste, et ce qu'il avait fait, ses mensonges, je le regardais, il parlait de plus en plus vite et puis tout à coup il s'est arrêté de parler – on s'est regardés, regardés. Le ciel s'est écroulé.[27]

Cet extraordinaire condensé d'un cycle passionnel met en évidence le pouvoir, non des corps, mais des mots. Ce qui provoque la folie de Claire Lannes, c'est un mensonge, qui va entraîner la dés-union des amants. Cette désunion sera infinie, impardonnable, et aucun rachat ne va s'avérer possible. C'est la raison pour laquelle, dans ce texte comme dans les textes du cycle indien, l'amour est, toujours, un amour mort. Il se vit comme une passion douloureuse, sous le registre du "déjà-vécu", sous l'emblème du spectacle et de sa mise en scène. S'il s'agit d'une source de connaissance du soi, paradoxalement l'amour se définit par des forces obscures qui mènent, tôt ou tard, à la séparation des sujets. Dans ce sens-là l'amour participe d'une stratégie d'anti-savoir en œuvre chez Duras.

Traversé par la mise en cause des savoirs, le texte littéraire n'en défend pas moins son existence, qui s'appuie sur le spectacle et la théâtralisation. Pour sortir de ces histoires de soupirs et de soupirants, pour sortir de l'énigme, du mystère

26 *L'Amante anglaise,* op. cit., p. 153.
27 *Ibid.*

ensorcelant de la prosodie durassienne,[28] pour sortir aussi des interprétations de la psychanalyse, il faut ouvrir le texte sur le spectacle et la théâtralisation. Il faut mettre ces personnages et leurs mots en pleine lumière, les faire "jouer", ou encore, comme l'écrit Jacques Hold à propos du mot-trou, les faire "résonner". L'affirmation spectaculaire, par le texte durassien, du dire, du mot, de la parole, doit être mise en scène, littéralement doit être vue. L'attention extrême accordée au mot par Marguerite Duras se traduit par la tension entre un état "primitif" de la parole (on peut lire à ce sujet *Le Navire Night* ou *Les Mains négatives*) et son usage très maîtrisé, très culturalisé, proche du maniérisme dans *Le Ravissement*, *Le Vice-Consul*, et aussi, dans ses derniers textes (je pense en particulier à *Yeux bleus cheveux noirs*).

Cette tension se résout en partie si l'on pense spectacle ou théâtre chez Duras (ou, même si l'on pense film). Les séquences des textes, par leur immobilisme, par leur aspect "didascalies", renvoient au théâtre, au dire vu et vécu. Pour que l'anti-savoir ne fraie pas trop avec l'obscurantisme, il faut réveiller l'œuvre à elle-même et la mettre en lumière. Pour que l'anti-savoir ne pousse pas le lecteur dans la voie d'une adoration de l'écriture même (pour ne pas parler d'idolâtrie), il faut que cette écriture soit montrée sur scène. *India Song* est un film qui superpose des images de nature morte à des voix ou de la musique. C'est un film immobile qui se termine sur une carte géographique qui présente le cheminement fictif de la mendiante et que la caméra parcourt (du Laos aux Indes). Cette carte renvoie à l'écrit, comme s'il fallait sortir de l'image et montrer l'écrit, le mettre en lumière, et suivre les mots pour savoir, en fin de compte, quel cheminement prendre pour s'y retrouver ou pour s'y perdre.

28 Comme l'écrit Julia Kristeva dans *Soleil noir – dépression et mélancolie* (Paris, Gallimard, 1987), "on comprend [...] qu'il ne faut pas donner les livres de Duras aux lecteurs et lectrices fragiles." (p. 235) Parce que les livres de Duras font "côtoyer la folie" à ses lecteurs, en apprivoisant en quelque sorte trop bien la maladie de la mort et la douleur.

Abstract

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit den Strategien des "Anti-Wissens" in den Texten von Marguerite Duras, ohne sich dabei einer psychoanalytischen Interpretationsweise zu bedienen. Zwei repräsentative Aspekte dieser Strategie werden erläutert: einerseits die Inszenierung einer Figur des Anti-Wissens in Gestalt der "wilden Frau" (unwissend, fasziniert vom Nomadentum und sich einer hermetischen Sprache bedienend), und andererseits das Thema der Liebe als Form paradoxen Wissens über die Welt, die anderen und sich selbst. Dabei stütze ich mich besonders auf *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Die Verzückung der Lol V. Stein, 1964) und *L'Amante anglaise* (Die englische Liebhaberin, 1967), welche die Unwissenheit und die Menschenscheu der Figuren Lol V. Stein und Claire Lannes beschreiben und ausloten. So zieht sich eine Infragestellung des Wissens durch die Texte; die Antwort darauf sind das Bühnenhafte und das "Spektakuläre" im Duras'schen Text. Die äusserste Aufmerksamkeit, welche Marguerite Duras dem Wort schenkt, kommt in der Spannung zwischen einem "primitiven" Zustand der Sprache und deren meisterhaften, sehr kultivierten Beherrschung – nahe am Manierismus – zum Ausdruck. Diese Spannung löst sich teilweise auf in der schauspielerischen Inszenierung (Theater, Film) der literarischen Diktion.