

# Cahiers

# Marguerite

# DURAS

---

## Une critique de la raison

La pensée spéculative et le politique  
chez Marguerite Duras

n° 2 · 2022

### Comment citer cet article ?

Isabelle PERREAULT, « Critique de la raison et écriture de la "réson" : éthique et poétique de l'écoute chez Marguerite Duras », *Cahiers Marguerite Duras*, 2, 2022, p. 69-90, [en ligne].

URL : <https://www.societeduras.com/cahier-n2-2022?lightbox=dataitem-lf5sao0u>



Société Internationale  
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2022.

ISSN : en cours.

Conception graphique

Éditions Perret

[www.editions-perret.com/recherche](http://www.editions-perret.com/recherche)

**Perret** ■■■  
 Publications  
académiques

## Critique de la raison et écriture de la « réson »

### Éthique et poétique de l'écoute chez Marguerite Duras

Il faut bien avouer que le moi n'est qu'un écho<sup>1</sup>.

69

« J'ai beaucoup parlé de l'écrit. Je ne sais pas ce que c'est »<sup>2</sup>, reconnaît Marguerite Duras, refermant par cet aveu d'ignorance un fragment de *La Vie matérielle* (1987) dont la teneur métatextuelle est pourtant au cœur du propos. C'est que l'écriture, pour l'auteure, excède le domaine de la connaissance, et *a fortiori* toute compétence théorique ou théorisante, car elle relève d'un *non-savoir* vers lequel on ne peut que s'acheminer de plus belle et sur lequel, à l'instar de la

- 
- 1 Paul Valéry, *Cahiers* (cité par Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Sujet de la philosophie: Typographies I*, Paris, Aubier-Flammarion, « La philosophie en effet », 1979, p. 219).
  - 2 Marguerite Duras, *La Vie matérielle: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, POL, 1987, p. 37 (désormais, les renvois à cette édition seront identifiés par la mention VM, suivie du numéro de la page).

connaissance de Lol V. Stein, on ne peut qu'« en savoir moins encore, de moins en moins »<sup>3</sup>, chaque fois que se fait de nouveau entendre l'appel du *livre à venir*. S'introduire dans l'espace littéraire s'accompagne, chez Duras, d'une ignorance nécessaire et consentie, qui exige de renoncer aux savoirs de la bibliothèque et aux acquis de la philosophie, dans les parages desquels le dogmatisme, théorique ou idéologique, ne serait selon elle jamais absent. Autrement dit, l'écriture, la *vraie*, commencerait là où opère un *désapprentissage*, d'abord des grands textes fondateurs de la pensée spéculative occidentale<sup>4</sup>, puis des raisons présumées de l'être de l'écriture : « Je peux dire ce que je veux, je ne trouverai jamais pourquoi on écrit et comment on n'écrit pas »<sup>5</sup>.

Si Marguerite Duras soutient, dans un entretien avec Hubert Nyssen datant de 1967, qu'« [é]crire, [c]'est [...] savoir et ne pas savoir ce que l'on va écrire »<sup>6</sup>, cette déclaration paradoxale, en apparence antinomique, est à réinscrire dans une conception du sujet écrivain qui, en phase avec la topique familière de la « mort de l'auteur », congédie l'instance auctoriale de l'expérience scripturale. Gouvernée, désormais, par une forme de *tiers absent* que Duras désigne comme

3 *Id.*, *Le Ravissement de Lol V. Stein* [1964], Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 81.

4 « Je crois que c'est quand j'avais vingt-cinq ans que j'étais une vieille femme. Je lisais la Bible, Marx, un peu Kierkegaard, Pascal, Spinoza, pas Hegel, pas Sartre. J'étais là, consciencieuse, je voulais apprendre, je croyais qu'on pouvait apprendre, j'employais les mots comme ceux d'expérience, de vie. Je croyais qu'on pouvait apprendre des gens plus vieux, de la nature, des choses qu'on connaissait, qu'on lisait. C'est avec la Bible que j'ai tout désappris. On perd beaucoup de temps. Je ne crois plus rien » (*id.*, « J'ai pensé souvent » [1981], *Outside* suivi de *Le Monde extérieur*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 566).

5 *Id.*, *Écrire* [1993], Paris, Gallimard, « Folio », 1995, p. 18 (désormais, les renvois à cette édition seront identifiés par la mention É, suivie du numéro de la page).

6 *Id.*, « Un silence peuplé de phrases » [entretien avec Hubert Nyssen, 1967], repris dans *Le Dernier des métiers : entretiens 1962-1991*, éd. par Sophie Bogaert, Paris, Seuil, 2016, p. 75.

« l'ombre interne, qui [se] noie, qui meurt à la mémoire claire et puis qui [...] recouvre le papier blanc »<sup>7</sup>, ou « l'inconnu qu'on porte en soi » (É, p. 52), l'écriture peut à la fois répondre d'une certitude intime et de l'incertitude la plus totale, ces pôles impossibles de la connaissance se neutralisant au sein d'un sujet ravi à lui-même. Manifestation supplémentaire de cette *maladie de l'écrit*, la dépersonnalisation laisse chez l'écrivaine un espace vide, sans consistance ni conscience, où pourra résonner, à défaut de *raisonner*, le *vibrato* du monde sensible. Exit *l'Autre* suppléant, depuis Rimbaud, à *Je* dans l'énonciation lyrique ; l'écrit durassien maintient l'être dans un état d'extrême disponibilité, l'ouvrant au tout-venant du monde et se laissant *traverser* par lui. Le sujet scriptural n'est dès lors plus le fruit unique d'une altérité créatrice, il est multiple, protéiforme ; mieux, il se diffracte dans le pluriel des voix qu'il accueille en lui et qu'il fait résonner. « Je fais mes livres avec les autres »<sup>8</sup>, confie-t-elle à Xavière Gauthier, envisageant par le fait même sa pratique d'écriture sous le signe de la résonance, de la « chambre d'écho » : « Ce qui est un peu bizarre, c'est cette transformation que ça subit peut-être, ce son que ça rend quand ça passe par moi, mais c'est tout. C'est un son que ça rend quand ça passe par quelqu'un de donné » (P, p. 217-218).

Au non-savoir, cette condition de l'écriture qui en est aussi le risque, correspond donc l'évidement du sujet, qui fuit de toute part comme par les trous d'une passoire : « 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

7 *Id.*, *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit, 1977, p. 124.

8 Marguerite Duras & Xavière Gauthier, *Les Parleuses* [1974], Paris, Minuit, « Double », 2013, p. 217 (désormais, les renvois à cette édition seront identifiés par la mention P, suivie du numéro de la page).

possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée »<sup>9</sup>. Sans prétention à la rétention et à l'accumulation, l'écrivaine-passoire oppose à l'érudition, lestée du lourd bagage de l'encyclopédie, la fugacité de l'écriture qui « arrive comme le vent [...] et [qui] passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie » (É, p. 53). Elle renonce à l'*auctoritas* étymologiquement liée à la fonction d'auteur pour se poster du côté de la récitation et de la dépossession, intensifiant, dans l'imaginaire pythique ainsi éveillé, la dimension essentiellement *auditive* de l'écriture. Duras ne dit pas autre chose qu'un désir de résonance, qui fait de toute écriture un *engagement*, lorsqu'elle admet rechercher, dans l'écriture, le stade préréflexif auquel s'est figée Lol V. Stein, qui « s'est arrêtée de vivre avant la réflexion » : « C'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris ; un état d'écoute extrêmement intense, voyez, mais de l'extérieur »<sup>10</sup>. Ici, on l'entend bien, l'écoute viendrait faire éclater les garde-fous de l'activité réflexive et creuser les béances du non-savoir pour qu'y résonnent encore plus fort la rumeur du monde et, à travers elle, la parole immémoriale, étouffée des femmes.

Exhumer la figure antique de l'aède inspiré, à l'écoute de la Muse, pour *détruire* « l'imbécilité théorique » (P, p. 225) des hommes, fût-ce pour s'abîmer dans une illimitation de l'être et du sens : voilà le programme auquel l'écriture de Duras entend répondre. Celle qui affirmait « écri[re] des livres dans une place difficile, entre la musique et le silence »<sup>11</sup>, et pour qui la violence primordiale du désir, que seul le cri peut exprimer, impulse une écriture de l'excès, « brève, sans grammair, une écriture de mots seuls » (É, p. 71), trouverait dans

9 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* [1977], Paris, Minuit, « Double », 2012, p. 98.

10 *Loc. cit.*

11 Marguerite Duras, entretien avec Michel Field, *Le Cercle de Minuit*, émission diffusée le 14 oct. 1993 sur France 2 et réalisée par Gilles Daude.

le monde sonore les ferments d'un savoir *autre*, une modalité de penser et de sentir sans commune mesure avec l'intelligible et le *logos* sur lesquels s'est fondée, de tout temps, la rigidité intellectuelle des hommes. Dans le désastre de la pensée, ruinée par la folie raisonnante de ces derniers, « une connaissance plus organique, plus proche du corps » (P, p. 31), serait à privilégier, une sauvagerie créatrice, spécifique aux femmes et puisant aux sources de la musique, c'est-à-dire, soutient Duras, « de la pensée [à] son stade non formulé [...] presque millénaire, archaïque »<sup>12</sup>. Il s'agirait moins d'une pensée, en somme, que d'une prescience, d'une intuition, elle-même habitée par le doute dont elle se fait l'alliée à dessein de conjurer la tentation explicatrice – et trompeuse – de la raison, quitte à prendre le parti délibéré de la folie et du silence.

En suivant le fil qui conduit d'une condamnation du discours théorique à une éthique du non-savoir et au rapt du sujet, notamment par l'expérience de la musique et de l'incommunicable, la modulation féministe que Duras fait subir à la « théorie »<sup>13</sup> dévoile une disposition d'être et de pensée à l'écoute du réel, incompatible avec ce besoin irrépressible d'intervenir qui est l'apanage du masculin. L'intentionnalité de l'écrivain céderait le pas à une *attentionnalité* de l'être, ayant pour principes l'écoute et l'ouverture par lesquelles l'intériorité et l'extériorité, le soi et le monde perdent leur étanchéité pour devenir des lieux de résonance, de fluidité, de communauté ; au discours qui ânonne et qui raisonne, préférer une écriture à l'affût de ce qui résonne.

12 *Id.*, entretien avec Marianne Alphant [Le Bon Plaisir de Marguerite Duras, France Culture, 1984], repris dans *Le Dernier des métiers*, *op. cit.*, p. 272.

13 À propos de la réserve théorique du discours durassien, indissociable d'une activité pratique de l'écriture qui nourrit la réflexion en en illustrant les développements, on se référera à l'ouvrage de Simona Crippa (*Marguerite Duras : la tentation du théorique*, Paris, Lettres modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes », 2021).

## Je doute, donc j'écris

Ostensiblement tenus à distance par l'auteure, qui ne cesse d'en pourfendre l'imposture dès qu'on l'interroge sur ses théories romanesques – « Ça me fait rigoler, rien que l'idée » (P, p. 187) – ou, paradoxalement, dans le corpus essayistique dans lequel, à la fin de sa vie, elle interroge inlassablement l'acte littéraire, la parole savante et le discours philosophique suscitent chez elle une lassitude à la fois méfiante et excédée. Duras leur reproche une incompatibilité avec l'écriture véritable, non seulement parce qu'ils réactualiseraient les mêmes vieux réflexes apotropaïques, de tout temps déployés par les hommes devant l'expérience de l'inexplicable, mais à plus forte raison, parce qu'ils ne relèveraient pas du même médium, en dépit d'un commun recours au langage. En effet, l'écriture, qui relève de l'illisible, de la nuit et de la solitude essentielle, n'aurait rien à voir avec le bavardage mondain des philosophes, cherchant à dompter la sauvagerie de l'écrit par des catégories schématiques et abstraites qui, au lieu d'élucider l'existence, contribuent à en désincarner l'expérience. Ni l'écriture « écolière » de Sartre<sup>14</sup>, « [I] plus naïf d'entre tous »<sup>15</sup>, ni le charme retenu de Barthes, avec son écriture « immobile [et] régulière » (VM, p. 42), en effet, ne trouvent grâce aux yeux de Duras, qui renvoie sans appel leur œuvre du côté de la « parole parlée » : « L'écrit n'est pas bavard. Ce qui est bavard, c'est la parole parlée. La parole écrite ne l'est jamais. Mais il y a quatre-vingt-dix pour cent de livres qui sont de la parole parlée »<sup>16</sup>.

14 « Il n'y a pas d'écrit quand il n'y a pas de problème ou alors ce n'est rien, c'est de l'écriture écolière, ce n'est pas de l'écrit. Sartre, Beauvoir et bien d'autres en étaient à ce stade qu'ils confondaient avec un stade "politique", la simplification marxiste des problèmes sociaux – économique-politiques – de la planète. Quand on y pense on est confondu, on rit » (Marguerite Duras, « Flaubert, c'est... » [1982], *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 378).

15 *Id.*, « J'ai pensé souvent... », *ibid.*, p. 571.

16 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 91.



Ce refus d'accorder à ces deux autorités polarisées le magistère de l'écriture au nom d'une activité théorique envisagée comme réductrice, quand elle ne contrefait pas tout bonnement l'écrit, participe d'une offensive contre le *logos* qu'elle n'est pas la première à mener, loin s'en faut. L'insistance avec laquelle elle rappelle la supériorité de l'écriture par rapport au langage, « comme si on ne pouvait écrire complètement qu'en dépassant [...] le langage, ou l'écriture proprement dite »<sup>17</sup>, évoque la distinction opérée par Blanchot entre le discours journalier et la parole essentielle et, en filigrane, la dichotomie mallarméenne dont il s'inspire entre « l'universel reportage » et le « Poème », cette « virtuelle traînée de feux sur des pierres remplaçant [...] la direction personnelle enthousiaste de la phrase »<sup>18</sup>. À la suite du poète, mais en retournant son idéalisme fin-de-siècle en une sismographie de la création, il s'agit pour elle de montrer la dissociation à l'œuvre dans l'écriture, qui échappe à la gouverne de l'énonciation comme à la tutelle de l'énoncé, pour imposer son rythme propre et confier à la matérialité de l'écrit, à sa nudité brute et noire contre le blanc de la page, la tâche de réverbérer l'expérience intraduisible, incommunicable, chaotique, de l'acte scriptural :

Ça ne parle pas beaucoup [un écrivain] parce que c'est impossible de parler à quelqu'un d'un livre qu'on a écrit et surtout d'un livre qu'on est en train d'écrire. [...] Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça. C'est le livre qui avance, qui grandit, qui avance dans les directions qu'on croyait avoir explorées, qui avance vers sa propre destinée et celle de son auteur, alors anéanti par sa publication [...] (É, p. 28).

À l'opposé de la parole commune, l'écrit ne souffre d'aucun métalangage : « Quand on écrit on ne peut pas parler

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>18</sup> Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » [1897], *Œuvres complètes*, t. II, éd. par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 211.

à la place d'écrire. Ce qui se passe quand on écrit on ne peut jamais dire quoi »<sup>19</sup>. Écrire serait donc, en définitive, une « impossibilité »<sup>20</sup> à laquelle on ne peut échapper : « Écrire. Je ne peux pas. Personne ne peut. Il faut le dire : on ne peut pas. Et on écrit » (É, p. 51-52).

Cette ligne de fuite par laquelle s'élançait l'écriture semble néanmoins se clore, se refermer sur elle-même, pour mieux éjecter, semble-t-il, le sujet contraint d'abandonner ses ancrages et de consentir à la dépossession : « Écrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps » (VM, p. 30), voire « une sorte de faculté qu'on a à côté 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 » (É, p. 52). De fil en aiguille, la défection de la pensée, larguant les amarres de la logique rationnelle et des schèmes familiers du discours, conduit à l'effondrement du sujet, perdant pied dans le doute qui précède toute venue à l'écriture : « Le doute, c'est écrire. Donc c'est l'écrivain, aussi » (p. 22). À rebours de l'axiome cartésien, que Duras gauchit délibérément, le doute ne confère plus au sujet son assise existentielle, à l'aune de laquelle évaluer sa consistance et ses aptitudes à la connaissance ; *a contrario*, il pose la condition *sine qua non* de l'entrée en écriture, dans le vacillement de la conscience face à « l'illimité de l'écriture »<sup>21</sup>. Or, loin de rasséner l'être en proie à ses inconsistances, ou de combler par des fictions lisibles *a posteriori* l'amnésie de l'écrit que le livre parviendrait à traduire, le déploiement des mots sur la page accentue la souffrance du sujet – sa douleur intime, certes, mais à plus forte raison, son absence à soi, sa condition de

19 Marguerite Duras, « Flaubert, c'est... », *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 383.

20 *Id.*, « Réponses à Jean Versteeg », *ibid.*, p. 598.

21 *Loc. cit.*

sujet *en souffrance*. Comme l'observe Xavière Gauthier, la problématique du sujet irrigue le corpus durassien, non pas « le sujet de Descartes, le sujet traditionnel, complètement plein, opaque et rond », mais son versant « complètement criblé » (P, p. 17) ou, comme le précise pour sa part Duras, « lézardé » (*loc. cit.*). Comme le fou dans *La Femme du Gange*, le sujet, sans corps d'attache autre que celui du texte, est traversé des voix impersonnelles, non adressées, qui participent de la sape de son identité. Ce processus, qui se rapproche de ce que Duras nommera, à propos du *Ravissement de Lol V. Stein*, la « dé-personne » ou « l'im-personnalité »<sup>22</sup>, sorte de construction en creux du sujet, forme avec l'étalement pleine du geste scriptural, expérience privative et inconnue, « bloc noir au milieu du monde » (VM, p. 30), une dialectique irréconciliable, qui tourne à vide dans son impossibilité à développer. L'écrivaine à la « tête trouée », perchée au seuil de la folie dans une confrontation à ce trou noir de l'œuvre à venir, se débat avec les mots et les « choses comme elles arrivent sur [elle, comme] elles [l']attaquent »<sup>23</sup>, à défaut de pouvoir trouver, comme Lol V. Stein, le mot absolu qui aurait retenu tous les autres et dont il ne reste que l'absence, la cavité sourde, « [i]mmense, sans fin, un gong vide »<sup>24</sup>.

### Lci, mon fils, le soi devient espace...

Se décline alors une topologie de trous, de vides et d'anfractuosités, qui permet à Duras d'exprimer, par la négative, la défaillance originelle qui fonde son œuvre et, tissée à même

22 *Id.*, *Dits à la télévision : entretiens avec Pierre Dumayet* [1964], Paris, EPEL, « Atelier », 1999, p. 17.

23 *Id.*, entretien avec Bernard Pivot [Apostrophes, 1984], repris sous le titre « Un succès populaire inouï » dans *Le Dernier des métiers*, *op. cit.*, p. 301.

24 *Id.*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 48.

ses fictions, sa pragmatique de l'écrit. Identifiable à ces interruptions subites de la langue, prise de cours par un sublime qui suspend l'urgence de l'écriture *courant* « sur la crête des mots »<sup>25</sup>, la scène manquante s'originerait, à en croire l'auteure, dans cette faillite inaugurale que représente pour elle la musique : « J'aimais la musique avant tout. [...] Plus que tout. C'est pour ça que j'écris des livres. [...] On rate toujours quelque chose, ça c'est forcé, c'est une obligation dans la vie, j'ai raté la musique »<sup>26</sup>. L'écriture creuse, discontinue, vibratoire de Duras, qui allie la puissance litanique de la répétition à la maladresse délibérée du phrasé, aurait comme corollaire la musique mal apprise, abandonnée à un âge précoce et néanmoins gravée en elle, sous la forme de ritournelles anciennes, de mélodies simples et d'exercices de déliaison des doigts qui composent la trame sonore de son œuvre. À l'instar de sa phrase, les prédilections musicales de Marguerite Duras brillent par leur simplicité et, cependant, l'apparente naïveté du répertoire suffit à provoquer l'émoi le plus violent, comme en témoigne l'exécution d'une petite sonatine de Diabelli, pourtant mal modulée par l'enfant de *Moderato cantabile*, qui ne cesse d'omettre le si bémol à la clef :

[La sonatine] venait des tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir. [...] La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se refermèrent<sup>27</sup>.

La musique, dont la cohérence et la signifiante fonctionnent en complète autarcie, est donc investie à la fois d'une pureté à laquelle on ne peut rien imputer – « Elle ne

25 *Id.*, « Un succès populaire inouï », *Le Dernier des métiers*, *op. cit.*, p. 302.

26 *Id.*, entretien cité avec Michel Field.

27 *Id.*, *Moderato cantabile* [1958], Paris, Minit, « Double », 1980, p. 80.

sait pas ce qu'elle dit, la musique, elle ne sait pas ce qu'elle fait. Elle est innocente à en hurler »<sup>28</sup> – et, paradoxalement, d'une puissance de décomposition qui annihile le moindre discours que l'on chercherait à formuler sur elle. L'immatérialité de l'œuvre musicale, dont l'être se réduit pourtant à sa seule matière sonore, accuserait l'insuffisance de tous les autres régimes expressifs, chevillés à la représentation ou tributaires d'une incarnation objectale. La musique, en revanche, échappe à la considération *théorique* – à la *contemplation*, à l'*ob-servation*, comme le pose l'étymon – pour la simple raison « qu'elle ne se laisse pas constituer en *ob-jet* »<sup>29</sup> – entendons par-là qu'elle est exempte de cette propriété de se placer *au-devant* (*ob-*) de soi, inhérente à la nature de l'objet. Difficilement réifiable, la musique, phénoménale, s'entend, si tant est que la notation demeure de la musique (mais c'est un autre débat), est tout à la fois partout et nulle part ; elle pénètre les matières, les corps de ceux qui se trouvent dans le champ de son émission ; aucune cloison ne lui résiste, comme le rappelle ce fameux constat de Pascal Quignard : « Les oreilles n'ont pas de paupières »<sup>30</sup>. Comme l'a formulé, dans les termes de sa discipline, le phénoménologue allemand Günther Anders, la musique *fait monde*, mais ce monde ne saurait néanmoins s'instituer en *cosmos*, il s'apparente davantage à une ambiance, « une *Stimmung* non objectivable »<sup>31</sup> : « pour autant qu'elle est ce *dans quoi* l'on vit,

---

28 *Id.*, entretien avec Marianne Alphant, *Le Dernier des métiers*, op. cit., p. 272.

29 Marie-Louise Mallet, *La Musique en respect*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2002, p. 11.

30 Pascal Quignard, *La Haine de la musique* [1995], Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 108.

31 Herman Parret, « Résonance et vibration dans l'histoire de l'esthétique de Descartes à Herder », in *Les Cordes vibrantes de l'art*, dir. par Nathalie Kremer & Sarah Nancy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2021, p. 45.

on ne la rencontre jamais » ; mais, poursuit-il, « ce dans quoi l'on vit, en effet, ne saurait jamais constituer ni une espèce ni un objet »<sup>32</sup>. Dissolvant l'objet, ce faisant, la musique emporte également le sujet, lequel devient le *locus* de la musique se produisant en lui-même et le transformant dans la foulée en instrument ou, mieux, en caisse de résonance.

Le sujet à l'écoute renonce à sa souveraineté dès lors qu'il consent à accueillir en lui la vibration sonore qu'il fait exister, parce qu'il lui donne la possibilité de *résonner* ; inversement, l'accueil de l'émission sonore lui permet de prendre conscience de sa propre corporéité, sensorielle et affective, comme *de l'extérieur*, dans une mise à distance de soi qui vaut également pour sa condition. En effet, c'est par l'écoute, propose Jean-Luc Nancy, que le sujet s'institue comme un *renvoi* et, ce faisant, comme une *ouverture* – et *par* ce renvoi et cette ouverture qui le rattachent au monde sensible :

Un sujet se sent. [...] C'est-à-dire qu'il s'entend, se voit, se touche, se goûte, etc., et qu'il se pense ou se représente, s'approche et s'éloigne de soi, et toujours ainsi se sent sentir un « soi » qui s'échappe ou qui se retranche autant qu'il retentit ailleurs comme en soi, dans un monde et dans autrui<sup>33</sup>.

Cet *excursus* du côté des philosophes de l'écoute permet d'élucider les affinités profondes qui se nouent entre l'expérience musicale et la *transfiguration* qu'elle entraîne pour Duras, pour qui l'individuation reste une affaire de *porosité*, tant dans ses fictions que dans la scénographie auctoriale qu'elle se confectionne, entre les entretiens filmés et les positionnements critiques que réunissent ses essais. De cette porosité, elle tire le principe d'un mode d'habitabilité du monde proprement féminin, comme elle l'explique à Michelle Porte :

32 Günther Anders, *Phénoménologie de l'écoute*, trad. de l'allemand par Martin Kaltenecker, Paris, Philharmonie de Paris Éditions, « La rue musicale », 2020, p. 43.

33 Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001, p. 25.

Il n'y a que les femmes qui habitent les lieux, pas les hommes. [...] Et quand je parle des autres femmes [ses personnages], je pense que ces autres femmes me contiennent aussi ; c'est comme si elles et moi, on était douées de porosité. La durée dans laquelle elles baignent, c'est une durée d'avant la parole, d'avant l'homme<sup>34</sup>.

Cette relation symbiotique avec l'espace féconderait des dispositions pour l'écriture, qui s'enracinent avant tout dans une capacité de silence et d'acceptation du désordre du monde, dans son état sauvage, prélinguistique, dont la nomination est à réinventer librement. Contrairement à l'homme, qui entretiendrait un lien instrumental avec les lieux, cherchant à les *conquérir* plutôt qu'à simplement les habiter, le féminin jouit de cette insoumission archaïque, organique, regagnée au contact de la nature, et plus particulièrement de la forêt, ce berceau de l'écriture des femmes que la civilisation leur a appris à craindre :

[...] c'est à la forêt que nous avons parlé, nous les femmes, les premières, que nous avons adressé une parole libre, une parole inventée ; tout ce que je vous disais de Michelet, que les femmes ont commencé à parler aux animaux, et aux plantes, c'est une parole à elles, qu'elles n'avaient pas apprise, celle-là. C'est parce que c'était une parole libre qu'elle a été punie, c'est que, du fait de cette parole, la femme se désistait de ses devoirs vis-à-vis de l'homme [...]. C'est la voix de la liberté, mais il est normal qu'elle fasse peur<sup>35</sup>.

Il y aurait donc, poursuit Duras, une corrélation clandestine entre la peur inculquée de la forêt et l'abîme ouvert par la musique, vertige sublime entre la terreur et l'extase qui masque en réalité une crainte intériorisée de soi, de « tout ce qui est resté du non-dit en [soi] »<sup>36</sup> :

C'est lié, la forêt et la musique, quelque part. Quand j'ai peur de la forêt, j'ai peur de moi, bien sûr, voyez-vous, j'ai peur de moi depuis la puberté, n'est-ce pas. Dans la forêt avant la puberté, je n'avais pas peur.

---

34 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 12.

35 *Ibid.*, p. 27-28.

36 *Id.*, entretien avec Marianne Alphant, *Le Dernier des métiers*, op. cit., p. 272.

Et la musique m'épouvante aussi. [...] La musique, ça me... enfin, ça me bouleverse et je ne peux pas l'écouter, alors que je pouvais quand j'étais jeune, quand j'étais ignorante, encore, et naïve, je pouvais écouter la musique. Maintenant, ça m'est très difficile d'en entendre sans en être... enfin... bouleversée... Bien sûr, on ne peut pas parler de la musique, je ne peux pas vous parler de la musique. Elle ne fera plus peur à un moment donné. Pour le moment elle fait peur, comme le futur fait peur. Je pense que des gens comme Bach, par exemple, Bach était sans intelligence de sa propre musique. [...] On ne peut voir [ou entendre] de cette façon qu'en étant quelque part insensible... On ne peut voir avec cette acuité-là que si cette acuité est sans répercussion. Sans cela, on meurt. Bach serait mort s'il avait su ce qu'il faisait. D'ailleurs, vous savez, il n'a pas dit une seule chose durant sa vie qui mérite d'être retenue<sup>37</sup>.

Par cette accusation, surprenante, du manque de sensibilité de Bach, l'auteure semble sous-entendre qu'à ses yeux, le compositeur aurait présenté certains symptômes de folie ou, du moins, manifesté une pauvreté d'esprit qui l'aurait préservé, fort heureusement, de la tentation du discours théorique. La musique, à l'instar de la forêt, appartiendrait en ce sens aux fous, à l'enfance et aux femmes – trois instances lacunaires ou fêlées du sujet, dont l'incomplétude même, envisagée comme une réserve de créativité, entraîne l'ouverture au monde et à sa rumeur infinie, indiscreète et pourtant de tout temps indifférenciée. Ouverture nécessaire, qui rejoint la logique de *dé-coïncidence* conditionnelle, selon Herman Parret, à l'activation du phénomène échoïque :

[...] vivre la résonance est l'expérience d'une suite d'écartés sans fins, non pas d'une suite d'unités sonores identiques mais bien plutôt d'une concaténation sonore dont les ingrédients se maintiennent "en tension" et en confrontation. C'est que le "entre" qui oppose les points de la ligne résonante n'a pas d'en soi, n'a pas d'essence, n'a rien en propre, et n'existe que comme *ressource* d'une expérience sonore spatio-temporalisante en attente et jamais achevée<sup>38</sup>.

37 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 28-29.

38 Herman Parret, « Résonance et vibration dans l'histoire de l'esthétique de Descartes à Herder », in *Les Cordes vibrantes de l'art*, op. cit., p. 45.



Dès lors l'écriture peut-elle *s'entendre* comme une caisse de résonance : « Qui écrit résonne, et en résonnant, répond : il partage l'engagement d'une voix du dehors. Il s'y engage à son tour, il rend polyphonique la voix qui lui parvenait monodique »<sup>39</sup>.

Pour autant que l'expérience musicale rejoigne l'écriture dans cet accès – et cet excès – vers l'irrationnel, il serait erroné d'affirmer qu'elle se positionne comme un adjuvant au geste scriptural. Elle a beau participer de la même nature incommunicable, renvoyant toujours à la violence primordiale et désastreuse de la solitude première du désir et de l'être, son exécution obéit à un mouvement inverse – centripète – à la force centrifuge qui opère dans l'écriture. Le musicien, à l'inverse de son homologue littéraire, retrouve dans l'œuvre la rondeur de la signification que la fiction s'applique *a contrario* délibérément à perforer :

C'est très difficile à supporter. Parce que ça paraît avoir un sens tout à coup. Or il n'y a que l'écriture qui a un sens dans certains cas personnels. Puisque je la manie, je la pratique. Tandis que le piano est un objet lointain encore inaccessible, et pour moi, toujours, tel. Je crois que si j'avais joué du piano en professionnelle, je n'aurais pas écrit de livres. Mais je n'en suis pas sûre. Je crois aussi que c'est faux. Je crois que j'aurais écrit des livres dans tous les cas, même dans ce cas de la musique parallèle. *Des livres illisibles, entiers cependant*. Aussi loin de toute parole que l'inconnu d'un amour sans objet. Comme celui du Christ ou de J. B. [sic] Bach – tous les deux d'une vertigineuse équivalence (É, p. 18-19, je souligne).

Prolongeant cette déclaration, on inclinera à penser que l'existence en défaut de musique, à tout le moins dans sa dimension pratique, « professionnelle », préserverait la lisibilité de l'écriture durassienne, en ce qu'elle se déploie dans un texte volontairement marqué par l'incomplétude qui la

---

39 Jean-Luc Nancy, « Répondre du sens » [2000], *Demande : philosophie, littérature*, éd. avec la collaboration de Ginette Michaud, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2015, p. 211.

dispose à la rencontre inattendue et créatrice avec le réel. Certes, Duras ne cesse de réaffirmer l'aporie contre laquelle bute quiconque tente de parler de l'écriture, obéissant à la loi sacrée selon laquelle « écrire, c'est toujours décrire les frontières d'une parole impossible »<sup>40</sup>, et ce ressassement de l'impossible la contraint à une scénographie des lieux pour dépasser l'accumulation de contradictions et de formules tautologiques : « Écrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait » (É, p. 53). Il n'en demeure pas moins que l'œuvre, une fois écrite, consent quant à elle à la circulation du sens entre elle et les lecteurs : « S'il y a sens, il se dégage après » (P, p. 11). Elle établit, entre la solitude essentielle de l'écriture et la possibilité de sa relance, un « point de contact avec le monde »<sup>41</sup>. Au cœur du langage, l'écart qui tient à distance les mots et les choses a beau faire écran au réel, c'est en celui-ci que réside la possibilité d'une résonance : cette échancre de la langue, miroitant la *fêlure*, la *dé-coïncidence* du sujet – et, au cinéma, la dissociation du son et de l'image –, crée un espacement où s'aménage une relation d'adresse et d'écoute, au sein de laquelle une œuvre signifie : « Il n'y a pas de livre s'il n'y a pas de publication »<sup>42</sup>.

## Détruire, scande-t-elle

Face à l'impossibilité de retrouver, dans la discontinuité du langage, le *legato* du *melos*, Duras exploite à plein l'éclatement du discours, qu'elle fragmente en petits paragraphes aphoristiques juxtaposés çà et là, l'un à la suite de l'autre

40 Christian Doumet, *La Déraison poétique des philosophes*, Paris, Stock, « L'autre pensée », 2010, p. 60.

41 Simona Crippa, *Marguerite Duras : la tentation du théorique*, op. cit., p. 295.

42 Marguerite Duras, « Flaubert, c'est... », *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 379.

dans l'irrespect du développement argumentatif. Ce procédé de « descellement »<sup>43</sup>, point névralgique, selon Mireille Calle-Gruber, de la poétique durassienne, est symptomatique du travail subversif auquel l'auteure, conjurant les réflexes dogmatiques et la pensée symbolique, soumet ses textes, en envisageant la déraison, la folie et la contradiction comme signifiants maîtres sur lesquels régler son écriture, ou, plus exactement, vers lesquels en explorer librement les virtualités.

Réhabilitée contre les injonctions de la logique, à laquelle elle oppose la « sauvagerie d'avant la vie » (É, p. 24), mais également comme un geste de résistance *féminine* contre la « crécelle théorique » des hommes (P, p. 225), la folie délimite – ou, plutôt, *illimite* – le champ de l'écriture : « Seuls les fous écrivent complètement » (p. 50), déclare Duras péremptoirement, en confisquant au compositeur la fortune à laquelle Hoffman, et le romantisme à sa suite, l'a condamné. La musique ne serait plus la seule dépositaire du privilège d'échapper à l'autorité du signifié, comme le défendait Roland Barthes, pratiquement au même moment : « Par rapport à l'écrivain, le musicien est toujours fou (et l'écrivain, lui, ne peut jamais l'être, car il est condamné au sens) »<sup>44</sup>. La folie de l'écrivain, *a fortiori* de l'écrivaine, « beaucoup plus proche de la folie... [d]u moment qu'elle est beaucoup plus proche de toutes les transgressions » (p. 49), libérerait la parole des ornières du sens et, partant, la rendrait à sa pleine poéticité. Duras s'entend par ailleurs avec Xavière Gauthier pour inférer qu'« il n'y a que les femmes qui écrivent » (p. 51) : en marge de

43 Mireille Calle-Gruber, « La scène la phrase, ou qu'est-ce qu'un ton en littérature ? », in *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, dir. par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère & Robert Harvey, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 72.

44 Roland Barthes, « Rasch » [1975], *L'Obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, « Points essais », 1992, p. 273.

la folie théorique des hommes, la fréquentation familière du silence et, partant, cette disposition d'écoute de « *la somme des voix de tous* » (p. 226) qui en est corrélative, favoriseraient cette modalité de l'être-auteur(e) qui consiste en l'amplification, à travers la singularité d'une « voix maigre »<sup>45</sup>, de l'infinie pluralité des voix dont les femmes garderaient en elles une mémoire collective « égorgée »<sup>46</sup> : « Il y a ça dans le livre : la solitude y est celle du monde entier » (É, p. 31).

Révolu, le temps des œuvres-sommes et des œuvres d'art de l'avenir, nourries du fantasme totalitaire hérité du wagnérisme, aspirant à échantillonner l'infini et à exprimer l'unité de l'être et du monde dans la circularité indivisible du poème. Marguerite Duras partage avec son ami Maurice Blanchot une morale du renoncement à l'égard de l'illusion unificatrice du récit, et plus encore de ces « formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut »<sup>47</sup>. Dans ses derniers textes, particulièrement ceux où elle se commet, l'air de n'y pas toucher, à l'exhibition d'une méthode, une pulsion destructrice n'en finit plus d'interrompre le fil de la pensée, d'effiloche les nœuds de sens qui viennent à se tisser spontanément au fur et à mesure de son exposé. Elle agit en sorte que ce *contre-discours* de la méthode, où le *cogito* aurait définitivement vacillé dans le doute, se retourne... en discours (*dis-cursus*), en une conduite de la pensée consistant à courir çà et là, à multiplier les allées et venues qui détraquent le *continuum* argumentatif pour lui préférer l'étoilement de la pensée. La démarche titubante d'Anne Desbaresdes, ivre de vin et de Chauvin

45 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 103.

46 Loc. cit.

47 Maurice Blanchot, « [La gravité du projet...] » [1960-1964], *Écrits politiques : 1953-1993*, éd. par Éric Hoppénot, Paris, Gallimard, « Cahiers de la NRF », 2008, p. 112.

sur le boulevard de la Mer, l'odyssée de la mendicante du *Vice-consul* (1966) qui règle son pas sur le battement de ce « *Battambang* » ternaïse, les promenades de Lol V. Stein, la Belle aux rues dormantes qui s'égaré dans S. Tahla, contiennent le phrasé durassien auquel ils imposent leur cadence irrégulière. L'avant-propos que signe Xavière Gauthier aux entretiens réunis dans *Les Parleuses* relève cette rythmicité syncopée qui ponctue leur dialogue : « Ils fourmillent de redites, de détours, de phrases inachevées, laissées en suspens ou reprises plus tard, sur un autre mode, un autre ton, de hiatus. La démarche est lente, incroyablement hésitante et tout d'un coup extrêmement rapide » (P, p. 7).

Et c'est là, dans le rythme d'une pensée qui se déploie dans le hors-champ de la philosophie, que se formule malgré l'auteure un discours spéculatif, que rend sensible ce principe maintes fois confirmé de la modernité selon lequel la pensée, indissociable d'une pesée, doit autant au « tempo des signes », aux modulations d'une langue et aux accentuations d'une prosodie qu'à la teneur intellectuelle, *stricto sensu*, d'un énoncé théorique. L'essai testamentaire *Écrire* (1993) invite ainsi, dans les béances de la page, où l'écrit demeure en suspens autour des silences insondables du blanc, à nous mettre à notre tour à l'écoute d'une scansion rompue, celle du sujet en souffrance qui se révèle en se taisant. Mieux, ce texte, qui contient la sourde intensité d'une écriture qui « hurl[e] sans bruit » (É, p. 28), qui disloque la chaîne syntaxique et, à travers elle, démantèle le pouvoir symbolique des structures institutionnelles – et masculines – de la pensée, dépose dans le silence cette *passivité critique* immémoriale des femmes qui, seules, savent écouter – et, partant, écrire : « un écrivain [...], ça écoute beaucoup » (*loc. cit.*). Écrire, en somme, naîtrait d'une capacité à se taire – à « hurler sans bruit ». De ce silence naît une écoute qui ne construit rien, une écoute du

désastre, pourrait-on dire, qui laisse tout en l'état<sup>48</sup> et refuse de reconstruire dans les ruines : « Moi quand je dis mes textes, je les laisse à l'état de décomposition, leurs éléments grammaticaux épars. Je ne m'occupe jamais de rejoindre un sens. C'est à vous de le faire. Je la laisse dans un état pantelant, la phrase. Et c'est pour ça que ça peut s'écouter »<sup>49</sup>.

*Détruire*, disait-elle, comme disponibilité d'une écoute. Du reste, que peut-on réellement fonder par le biais des sons, l'ouïe n'étant pas réputée pour « faire monde », au sens des philosophes – en cela s'explique sa mise au ban philosophique, nourrie des accusations d'irrationalité et de tromperie qu'on aurait, de tout temps, imputées au musical. Comme le précise Marie-Louise Mallet : « plusieurs sons, cela ne fait pas un "tableau", cela fait une rumeur, un brouhaha... (cela ne pourra faire une musique qu'à la condition d'un ordre, produit de l'art, c'est-à-dire d'un artifice [...]). Réduits à l'ouïe, y aura-t-il un "monde" pour nous, un "cosmos" ? [...] Plutôt une nébuleuse nocturne, un brouillard »<sup>50</sup>. L'écoute, phénoménalement parlant, entraîne la dissolution des contours. Ayant lieu en même temps que l'événement sonore, elle corrode l'ordonnancement syntagmatique au profit de l'immédiateté du percept, en sorte que, dans l'élément sonore, c'est la frappe, l'attaque, qui prévaut<sup>51</sup>. Aucune mise à distance n'est possible dans l'expérience auditive ; aucune prise de champ à laquelle oblige la réflexion méthodique. À l'écoute,

48 « Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état » (Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 7).

49 « Interview du 12 avril à Montréal et du 18 juin 1981 à Paris », par Suzanne Lamy, in *Marguerite Duras à Montréal*, éd. par Suzanne Lamy & André Roy, Montréal-Malakoff, Spirale-Solin, 1984, p. 64.

50 Marie-Louise Mallet, *La Musique en respect*, op. cit., p. 31.

51 Dans l'entretien qu'elle accorde à Bernard Pivot, Marguerite Duras définit cette écriture courante en employant ce même verbe d'offensive : « Je dis les choses comme elles arrivent sur moi. [...] Comme elles m'attaquent » (Marguerite Duras, « Un succès populaire inouï », *Le Dernier des métiers*, op. cit., p. 301).

les limites closes du sujet sont abolies dans l'opération d'une *résonance* : « Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré : car elle s'ouvre en moi tout autant qu'autour de moi, et de moi tout autant que vers moi [...]. Être à l'écoute, c'est être *en même temps* au dehors et au-dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre »<sup>52</sup>.

À notre tour d'écouter, de nouveau, la voix modulante de Duras, de la suivre dans cet état qu'elle cherche à « rejoindre quand [elle] écri[t] ; un état d'écoute extrêmement intense, voyez, mais de l'extérieur »<sup>53</sup>. À nous, enfin, de laisser cours au silence où s'expriment les voix étouffées de ces sujets fêlés ; de faire taire nos morales *raisonnantes* au profit d'une attention chargée de *résonance* :

Il faut que l'homme apprenne à se taire. Ça doit être là quelque chose de très douloureux pour lui. Faire taire en lui la voix théorique, la pratique de l'interprétation théorique. [...] Oui, ce bavard a fait encore des siennes en mai 1968. C'est lui qui a recommencé à parler et à parler seul et *pour* tous, *au nom* de tous, comme il le dit. Immédiatement il a fait taire les femmes, les fous, il a embrayé sur le langage ancien, il a racolé la pratique *théorique ancienne* pour dire, raconter, expliquer ce fait *neuf* : Mai 1968. [...]

Il a eu peur, au fond, il a été perdu, il n'avait plus de tribune tout à coup, et il a raccroché le discours ancien, il l'a appelé à son secours. Il n'y a pas eu de silence après Mai 68. Et ce silence collectif était nécessaire parce que ç'aurait été en lui, ce silence, qu'un nouveau mode d'être aurait pu se fomentier, ç'aurait été dans l'obscurité commune que des comportements collectifs auraient percé, trouvé des voix.

Non, il a fallu que l'homme casse tout, et *arrête le cours du silence* (P, p. 225-226).

Écouter, nous apprend aujourd'hui l'éthique du *care*, « est un acte politique [...] en tant qu'[il] cultive la voix et l'écoute »<sup>54</sup>.

52 Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, op. cit., p. 33.

53 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 98.

54 Carol Gilligan, « Le *care* : éthique féminine ou éthique féministe ? », *Multitudes*, vol. 2-3, no 37-38, 2009, p. 78.

Or, Duras, « cette petite bonne femme »<sup>55</sup> ayant pressenti intuitivement ce que Lacan échafaudait via un puissant arsenal théorique, aurait également anticipé les philosophes américaines, peut-être – sans doute – parce qu'elle aussi savait tendre l'oreille au bruissement muet et confus du réel, et donner corps à cette « éthique de la démocratie »<sup>56</sup>.

Isabelle PERREAULT

OICRM, Université de Montréal /

Sorbonne nouvelle

[i.perreault@hotmail.com](mailto:i.perreault@hotmail.com)

---

<sup>55</sup> « Interview du 12 avril à Montréal et du 18 juin 1981 à Paris », in *Marguerite Duras à Montréal, op. cit.*, p. 61.

<sup>56</sup> *Loc. cit.*