

Cahiers

Marguerite

DURAS

Une critique de la raison

La pensée spéculative et le politique
chez Marguerite Duras

n° 2 · 2022

Comment citer cet article ?

Eugénie MATTHEY-JONAS, « "Tout ce qu'on peut savoir quand on ne sait rien, je le sais" : expérience féminine du non-savoir dans *La Douleur* », *Cahiers Marguerite Duras*, 2, 2022, p. 51-67, [en ligne].

URL : <https://www.societeduras.com/cahier-n2-2022?lightbox=dataitem-lf5sao0p>



Société Internationale
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2022.

ISSN : en cours.

Conception graphique

Éditions Perret

www.editions-perret.com/recherche

Perret ■■■
 Publications
académiques

« Tout ce qu'on peut savoir quand on ne sait rien, je le sais »¹

Expérience féminine du non-savoir dans *La Douleur*

51

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 (D, p. 12).

Dans les textes de Marguerite Duras, l'écriture donne souvent lieu à ce qu'il est impossible de représenter par ailleurs, à la faillite de la pensée devant la désolation et la violence extrêmes. *La Douleur*, recueil paru en avril 1985, est peut-être

1 Marguerite Duras, *La Douleur* [1985], Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 16 (dorénavant, D suivi du numéro de page et inséré dans le corps du texte).

l'un des meilleurs exemples dans son œuvre de l'inscription à même le texte littéraire de cette critique de la raison. L'œuvre littéraire est structurée par l'expérience du non-savoir qu'elle rapporte ; de la précarité de la légitimité du témoignage au rapport désabusé qu'il entretient avec les discours traditionnels de la connaissance, on peut y lire comment l'auteure construit, autour du non-savoir, la spécificité d'une souffrance de guerre au féminin. Ce non-savoir est entre autres formel ; il se retrouve dans le paratexte de *La Douleur* et dans les marqueurs de l'écriture diaristique empruntée par l'auteure. Cependant, c'est surtout par l'expérience de la narratrice que Duras met en scène une représentation du non-savoir lui permettant de proposer des perspectives philosophiques et politiques sur la douleur vive de la fin de la guerre.

En effet, « La douleur » (nous nous référerons ici principalement au texte ayant donné son titre au recueil) se présente au lecteur comme une expérience : l'écriture semble diaristique, le paratexte fait revivre la découverte du texte, tout cherche à rapprocher le lecteur du vécu de la narratrice, et à lui faire ressentir étroitement les intenses émotions d'une femme désemparée dans l'attente du retour de son mari des camps. Sa réalité est en décalage avec les discours officiels et institutionnels, ce qui accentue sa détresse, mais surtout, sa colère. Sa pensée, sa raison ne fonctionnent plus à l'intérieur des normes établies par la société et la pensée occidentale de la première moitié du xx^e siècle : la narratrice n'est pas outillée pour faire face à la réalité discordante à laquelle elle appartient. Le lecteur est donc confronté à « l'expérience de la négation d'un savoir communicable par la raison au profit d'un savoir communicable par l'émotion »². Le non-savoir tel qu'il est entendu

2 Muriel Pic, « Georges Bataille : lisibilité du non-savoir », in *La Pensée sans abri : non-savoir et littérature*, dir. par. Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni & Jean-Pierre van Elslande, Nantes, Éd. nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 116.

ici se fonde principalement sur celui que l'on retrouve chez Georges Bataille, notamment dans son texte *L'Expérience intérieure*. En considérant l'expérience intérieure comme une forme ultime de connaissance, Bataille se retrouve devant un intangible impossible à réduire : « [L'expérience] ne mène à aucun havre (mais en un lieu d'égarement, de non-sens). J'ai voulu que le non-savoir en soit le principe [...] », explique-t-il en introduction à son propos³. Il recourt à une négation des structures de pensée consacrées à une « construction de la perte de sens »⁴. Bataille travaille ce concept au début de la Seconde Guerre mondiale, devant sa difficulté à appréhender le monde qui l'entoure alors. La proximité temporelle et contextuelle entre *L'Expérience intérieure* et l'écriture des cahiers de l'auteure ayant servi de matériau brut à *La Douleur*⁵ montre la difficulté pour le milieu intellectuel et littéraire de faire face au « désordre phénoménal de la pensée » (D, p. 12) engendré par la guerre. C'est cependant Lacan qui lie explicitement Duras et le non-savoir, comme l'explique Christophe Meurée à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* :

Duras clame ne pas comprendre Lacan ; Lacan affirme pouvoir être implicitement compris pas Duras ; Lacan semble comprendre Duras jusqu'à lui conférer une identité du non-savoir qu'elle accepte et pose en principe de sa propre existence d'écrivain ; Duras n'a pas accès au savoir de ce qu'elle écrit ; tout lecteur du *Ravissement de Lol V. Stein* est condamné à ne rien connaître de l'héroïne éponyme⁶.

-
- 3 Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* [1943], Paris, Gallimard, « Tel », 1986, p. 15.
 - 4 Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni & Jean-Pierre van Elslande, « Introduction : envers, revers et torsion, le savoir à l'épreuve de sa négation », in *La Pensée sans abri : non-savoir et littérature*, op. cit., p. 17.
 - 5 Voir Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, éd. par Sophie Bogaert & Olivier Corpet, Paris-Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, POL-IMEC, 2006.
 - 6 Christophe Meurée, « Faites vos jeux : déclarer la moure ou la leçon de Duras à Lacan », in *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, dir. par Eva Ahlstedt & Catherine Bouthors-Paillart, Göteborg, Acta universitatis Gothoburgensis, 2008, p. 127.

Cette oscillation entre savoir et non-savoir, entre un savoir insu et un savoir appris, compris, circule entre autrice, critique et lecteur, posant la question de la légitimité de la connaissance acquise non par la raison, mais par l'expérience – qu'elle provienne du réel ou de la lecture. Si, pour Lacan, « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne »⁷, comment cet insu, cet égarement du non-savoir se manifeste-t-il dans le texte littéraire, et quelle en est sa spécificité ? Dans cet article, nous nous intéresserons précisément au non-savoir tel qu'il est mis en valeur par le texte, ainsi qu'aux liens qu'il entretient avec le féminin.

Le paratexte donne dès les premières pages du livre un statut particulier au texte qu'il encadre et en fait une expérience de témoignage dont la source elle-même est emblématique du non-savoir : « *Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien* » (D, p. 12). Au seuil même du texte, la mémoire est prise en défaut, et l'écriture annonce l'inconnu de sa propre genèse. L'auteure s'interroge sur les conditions d'écriture de son texte, mais la réponse à ce vide mémoriel ne lui sera offerte que par l'écrit littéraire. Duras met en scène son propre rapport au texte, un rapport analogue à celui de ses lecteurs : c'est à travers la distance de l'écriture littéraire qu'elle aussi a accès à sa propre expérience. Florence de Chalonge analyse la construction si curieuse de la première phrase en insistant sur l'imprécision de l'emplacement où le journal a été retrouvé : « Cette indécision, qui flirte avec le merveilleux, s'accorde ici avec le *topos* du manuscrit retrouvé qui, depuis les innombrables préfaces des romans mémoires et épistolaires, fait désormais signe à la fiction »⁸.

7 Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol V. Stein » [1965], *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 193.

8 Florence de Chalonge, « *La Douleur* : le "journal intemporel" de Marguerite Duras », in *Écritures autobiographiques : entre confession et dissimulation*, dir. par Jean-Marie Paul & Anne-Rachel Hermetet, Rennes, Presses

Avant même d'atteindre le lecteur, le texte est donc placé sous le signe du non-savoir, soustrait à la raison. La préface, au lieu d'introduire le contenu du texte, d'en retracer l'origine, brouille encore plus les circonstances autour de l'acte de sa création, et met en scène une sortie des limbes, une apparition incompréhensible de l'écriture.

Au-delà de la préface, le texte lui-même témoigne d'un non-savoir : il en porte les marques formelles, mais aussi narratives. L'information, la connaissance, dans « La douleur », sont sans cesse manquantes, déficientes. Par exemple, les interactions les plus courantes et banales entre les personnages sont marquées par l'absence de nouvelles. Les tentatives de combler le non-savoir remplacent les salutations, qui sont pourtant des normes établies de civilité : « On ne me demande plus comment ça va, on ne me dit plus bonjour. On dit : "Aucune nouvelle ?" Je dis : "Aucune" » (D, p. 17). Les lignes d'information habituelles ne sont plus fiables : « Il n'y a plus de poste régulière en Allemagne » (p. 40) ; les informations transmises par les journaux sont imprécises et le dernier jour de la guerre, incertain, est annoncé à plusieurs reprises : « Monty aurait franchi l'Elbe, mais ce n'est pas sûr » (p. 35) ; « Hitler serait mort, mais la nouvelle n'est pas certaine » (p. 63). Les infrastructures organisées de l'information se délitent, laissant la population civile dans le flou. Les nouvelles des dates de libération des camps sont fragmentaires, livrant la narratrice, et ceux qui attendent des proches déportés, à de cruels calculs pour estimer la date de retour des membres de leur famille. Pourtant, le texte, organisé comme un journal, tente de suivre les dates et les événements chronologiquement, mais sans succès : l'échelle de référence est

universitaires de Rennes, « Interférences », 2010, § 5, [en ligne], disponible sur URL : <https://books.openedition.org/pur/38711?lang=fr>, consulté le 5 janv. 2023.

imprécise, se cantonnant souvent au mois d'avril. Quelques jours sont indiqués, mais la journée du retour de Robert L., vers lequel tend l'ensemble du récit, reste tout aussi indéterminée : « Je ne sais plus quel jour c'était, si c'était encore un jour d'avril, non c'était un jour de mai, un matin à onze heures le téléphone a sonné » (p. 65).

L'ensemble de la temporalité est instable, comme le remarque Ania Wroblewski dans son étude comparative des *Cahiers de la guerre* et de *La Douleur*. Au-delà de la discordance des dates avec un calendrier réaliste, et de l'étirement du temps de l'attente, l'écriture distend jusqu'à sa propre temporalité. Wroblewski conclut notamment à la modification des temps verbaux de manière à inscrire les personnages dans une temporalité plus indéfinie, « une temporalité de la douleur qui n'aboutira pas avec la finalité de la mort » et qui les « fig[e] à jamais dans le présent absolu »⁹. Les altérations auraient donc contribué à rendre moins concrète et physique la souffrance de la narratrice, et à inscrire le récit dans un temps diminuant son historicité : « Ces petites rectifications [...] finissent par mettre la souffrance à distance dans la forme d'une douleur universelle, tout en condamnant Duras à la ressasser inlassablement, cherchant pour toujours à s'en défaire »¹⁰, mais prolongeant le « présent absolu » de la douleur à travers les décennies, présentant les émotions sans l'apaisement de la durée.

Le monde dans lequel évoluent les personnages est donc structuré par le non-savoir. Cependant, le texte dénonce aussi la faillite des discours officiels, journalistiques et gouvernementaux, irréconciliables avec l'expérience des femmes

9 Ania Wroblewski, « Réécrire, revivre, oublier : la genèse et la publication de "La douleur" », *Interférences littéraires*, n° 4, mai 2010, p. 69, [en ligne], disponible sur URL : <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/702/561>, consulté le 5 janv. 2023, p. 69.

10 *Ibid.*, p. 68.

attendant leurs êtres chers. L'écriture s'engage alors pour les femmes représentées dans le récit – à commencer par la narratrice –, hors du logos et dans le pathos, car ces dernières ont vécu une expérience que personne n'arrive encore à penser. Leur réalité est en décalage avec les discours officiels et institutionnels, ce qui accentue leur détresse, mais surtout, leur colère. Le texte littéraire, prenant en charge le discours intime des personnages, parvient donc davantage à représenter l'époque que le discours historique. Il en est de même pour les discours officiels qui ne reflètent pas la réalité de la narratrice et les instances productrices de savoir ne lui offrent pas celui qu'elle cherche ; les institutions traitent des « données générales » : « La guerre est une donnée générale, les nécessités de la guerre aussi, la mort. [...] Ceux qui vivent de données générales n'ont rien en commun avec moi » (D, p. 16-17). La connaissance du nombre ahurissant de morts n'est pas ce qu'elle recherche : il lui importe de connaître le sort d'un seul de ces disparus, qui pourtant lui échappe.

La dénégation de l'expérience de la narratrice par les discours officiels se produit de façon encore plus violente : le général de Gaulle vainqueur ne porte pas le deuil des déportés, mais celui de Roosevelt : « De Gaulle a décrété le deuil national pour la mort de Roosevelt. Pas de deuil national pour les déportés morts. Il faut ménager l'Amérique. La France va être en deuil pour Roosevelt. Le deuil du peuple ne se porte pas » (D, p. 46). La réalité de la narratrice et de tous ceux qu'elle fréquente est évacuée par le discours du Général : « De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c'est éclatant à quel point il n'en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire » (p. 45). Cette difficulté de la prise en charge des relents de la guerre par un gouvernement qui voudrait ne s'occuper que de la victoire et de la reconstruction se retrouve également dans le traitement que réservent les femmes militaires

gaullistes aux volontaires STO.¹¹ Le contraste entre les officières bien mises et les ouvrières est frappant : « La colonelle est une grande femme en tailleur bleu marine, croix de Lorraine sur le revers, elle a des cheveux blancs bouclés au fer et passés au bleu » (p. 27), alors que les « ouvrières [...] ont des mains noircies par l'huile des machines allemandes. Deux d'entre elles sont sans doute des prostituées, elles sont fardées, elles ont les cheveux teints, mais elles ont dû elles aussi travailler aux machines, elles ont les mêmes mains noircies » (p. 28). Certaines sont enceintes, et elles sont regardées avec dégoût par les militaires : « [La colonelle] montre les femmes du doigt : "Qu'est-ce qu'on en fait ?" L'autre dit "Je ne sais pas". La colonelle a dû leur apprendre qu'elles étaient des ordures » (p. 28). Le texte dénonce ici le mépris de la classe sociale supérieure qui prend le contrôle des institutions à la fin de la guerre : « elles ont l'accent de l'aristocratie française » (p. 24). Les instances officielles ne savent pas gérer la misère et la situation ambiguë des femmes du peuple.

L'incapacité d'appréhender l'expérience de la douleur de la narratrice est aussi associée au discours masculin : la voix de « D. » (celle de Dionys Mascolo) exemplifie les tiraillements intimes auxquels est livrée la narratrice. Allié de la narratrice, ce dernier tente à plusieurs reprises de ramener celle-ci à la raison, alors qu'elle s'oppose à lui : « Je suis contre D., je dis : "C'est terrible. – Je sais, dit D. – Non, vous ne pouvez pas savoir. – Je sais, dit D., mais essayez, on peut tout." Je ne peux plus rien » (D, p. 19). C'est souvent la voix de D. qui tente d'expliquer l'absence de nouvelles : « "C'est une question de liaison, ils ne peuvent pas

11 Les volontaires du Service du Travail Obligatoire ont en fait été forcés de travailler en Allemagne nazie par le régime de Vichy. Dans la mémoire française, ils sont « soupçonnés d'être au mieux des anti-héros malchanceux, au pire des lâches ou des volontaires déguisés » (Raphaël Spina, « Réfractaires et requis du STO : les exclus du devoir de mémoire », *Revue Défense Nationale*, vol. 816, n° 1, janv. 2019, p. 36).

écrire” » (p. 40). Son discours est cependant toujours réfuté par la narratrice, notamment dans la scène qui explicite les tensions inscrites en filigrane dans le texte :

En ce moment il y a des gens qui disent : “Il faut penser l’événement”. D. me dit cela : “Il faudrait essayer de lire [...]”. Tous les livres sont en retard sur M^{me} Bordes et moi. Nous sommes à la pointe d’un combat sans nom [...]. Derrière nous s’étale la civilisation en cendres, et toute la pensée, celle depuis des siècles amassés. M^{me} Bordes se refuse à toute hypothèse. Dans la tête de M^{me} Bordes comme dans la mienne ce qui survient ce sont des bouleversements sans objet, [...] saignements et cris, c’est pourquoi la pensée est empêchée de se faire, elle ne participe pas à ce chaos mais elle est constamment supplantée par ce chaos, sans moyens, face à lui (D, p. 47-48).

L’opposition entre le savoir des livres et le non-savoir dans lequel sont plongées les femmes est particulièrement explicitée dans cet extrait. La référence directe à la civilisation et à la pensée occidentale en cendres montre que celles-ci ne peuvent apporter des réponses à la souffrance vive des victimes de la guerre, et qu’un autre régime du savoir, sans hypothèses, sans démarche logique, sans raison, devra être élaboré à partir du chaos, que la civilisation n’a pu empêcher. Ce qui entoure la narratrice, la mesure du temps, les journaux, les discours gouvernementaux et institutionnels, les discours de ses proches, tout constitue un monde marqué par le non-savoir, sur lequel elle ne peut prendre appui. Seul le flou de son expérience l’entoure ; le lieu où elle se trouve est réellement un lieu « d’égarement et de non-sens », pour reprendre les mots de Bataille¹². C’est ce qui ressort de l’adaptation de *La Douleur* au cinéma réalisée par Emmanuel Finkiel : la subjectivité du personnage de la narratrice est soulignée par l’usage de longues focales¹³, brouillant son

12 Voir *supra*, note 3.

13 Maïté Snauwaert, *La Douleur d’Emmanuel Finkiel*, Rome, Gremese, « Les films sélectionnés », 2019, p. 18.

environnement et intensifiant sa détresse personnelle. Sa pensée ne peut s'appuyer que sur son expérience quotidienne de l'attente et de la souffrance qu'elle ressent de façon aiguë.

Le texte explicite la fracture entre d'un côté la pensée et la raison et de l'autre l'expérience des victimes de la guerre, en particulier celle des femmes. En effet, l'expérience du non-savoir est présentée par le texte comme particulièrement féminine, dans une opposition manifeste entre les genres :

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 [...], sans aucunement connaître la haine dans laquelle on était, terrible et bonne, consolante, comme une foi en Dieu. [...] 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 (D, p. 34-35).

La division entre les sexes survient jusque dans le langage ; le texte durassien parvient-il à donner lieu à un langage que les femmes ayant subi une douleur sans mesure peuvent appréhender ? On assiste ici à la révolte d'un groupe de femmes, à un « front », qui ne peut plus comprendre le langage, le *logos* raisonnable de l'homme d'Église, et la haine remplace pour elles la foi ; les femmes ne peuvent penser l'événement, la victoire et le pardon alors que leurs plaies ne sont pas pansées, et leurs disparus, rentrés des camps. L'écriture de Duras en appelle même à une communauté de femmes souffrantes, unies par l'expérience de la guerre. Ania Wroblewski souligne notamment les glissements des pronoms personnels : ce qui était à l'origine « je » dans le journal est remplacé à plusieurs reprises par « elle » dans la publication de 1985, permettant au récit de gagner une portée plus universelle¹⁴. Le lecteur

14 Ania Wroblewski, « Réécrire, revivre, oublier », art. cit., p. 70.

ou la lectrice peut alors étendre le désespoir de la narratrice à chacune des femmes attendant le retour de proches. Des groupes de femmes sont également mis en scène à de nombreuses reprises, par exemple lors du pardon de l'orphelin allemand par le prêtre mentionné plus haut, mais aussi lors de l'attente des prisonniers à la gare (« il y a des femmes de prisonniers de guerre coagulées en une masse compacte. [...] Les femmes hurlent, elles claquent des mains » [D, p. 25-26]) ainsi que dans les queues pour obtenir des vivres (« Les femmes qui font la queue pour les cerises attendent la chute de Berlin » [p. 34]). La narratrice, dans son discours, s'associe souvent avec M^{me} Bordes et M^{me} Kats, qui sont dans la même attente, la même douleur qu'elle. Toutes ces femmes désespérées et en colère, plus démunies les unes que les autres, voient leur expérience niée par les institutions et le nouveau gouvernement de Gaulle, qui ne prennent pas en compte leur souffrance. La dénonciation de la violence du discours gouvernemental envers le désespoir des familles est particulièrement virulente lors d'une scène à la gare d'Orsay, lorsque la narratrice apprend que les informations recueillies par le gouvernement ne sont pas transmises aux familles éplorées : « Vous n'avez pas compris. Il ne s'agit pas de nouvelles. Il s'agit de renseignements sur les atrocités nazies. Nous constituons des dossiers », « s'esclaffe » à son intention l'officier (p. 22). Le désespoir des civils est le cadet des soucis de ce militaire, alors que le texte représente de nombreuses femmes et familles attendant la moindre information qui pourrait leur être donnée au sujet de leurs proches. Le sort des familles est considéré par l'institution comme secondaire ; l'accès au savoir historique, perpétuant la pensée rationnelle décriée par le texte, domine l'intérêt des autorités officielles.

Cette position extrêmement critique de l'écrivaine contribue à constituer une communauté de femmes réunies par leur expérience du non-savoir. De la même façon, lorsque le

texte fait référence à des épisodes historiques, comme celui de l'avancée des Alliés dans la libération de l'Europe, ce n'est pas avec l'intention d'offrir un récit fidèle ou de témoigner d'un moment historique : ce ne sont que des jalons dans l'attente personnelle de la narratrice. Comme le pense Christine Kègle, « il ne saurait s'agir pour [la diariste] d'établir une chronique des événements, mais, à partir d'annotations elliptiques et lacunaires, d'étayer son angoisse sur les événements tragiques de la fin de la Seconde Guerre et la libération des camps par les Alliés »¹⁵. Ainsi, le texte dénonce les discours officiels, et met en avant la déraison, le dérèglement de la pensée, qui serait caractéristique des personnages féminins durassiens. Cependant, la portée politique de cette représentation d'un tel mode de pensée est particulièrement concrète dans « La douleur » alors qu'elle se déploie sur les événements de la fin de la guerre dont elle envisage les lendemains. Cette soustraction des femmes aux discours normés se retrouve dans « Sublime, forcément sublime Christine V. » (1985), mais aussi, par exemple, dans *Le Camion* (1977) :

M. D. :

C'est ça... Elle ne répond pas. Il dit : j'ai besoin de savoir, j'ai le droit de savoir. Je suis même en droit de vous demander vos papiers d'identité.

G. D. :

Elle pleure ?

M. D. :

Non. Elle ne pleure toujours pas.

Il dit :

Il n'y avait rien là où vous êtes montée, rien à perte de vue ? Alors ? Qui êtes-vous ?

(*Temps.*)

¹⁵ Christiane Kègle, « Écrire la douleur de la disparition : Marguerite Duras à propos de Robert Antelme », *Frontières*, vol. 27, n° 1-2, 2015, § 16, [en ligne], disponible sur URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/fr/2015-v27-n1-2-fr02596/1037078ar/>, consulté le 5 janv. 2023.

Il attend la réponse.

G. D. :

Il attend la réponse.

(Temps.)

M. D. :

Oui.

Elle répond :

Je ne sais pas vous répondre.

Votre logique m'échappe. Si on me demande qui je suis, je me trouble¹⁶.

La femme du *Camion* surgit de l'inconnu comme les cahiers aux sources de *La Douleur*. L'homme du texte, le chauffeur du camion, représenté ici par les initiales de Gérard Depardieu qui lit son rôle à l'écran, se réfère à son « droit de savoir », et au document officiel que sont les papiers d'identité, alors que la femme ne reconnaît pas une logique à laquelle elle ne peut opposer qu'un trouble, voire des pleurs.

Dans un même mouvement, l'écriture de Duras s'engage dans le non-savoir plutôt que dans la réflexion et le raisonnement. Cependant, ce ne sont pas uniquement les femmes qui se positionnent à l'extérieur des discours de savoir, mais aussi les enfants, comme Ernesto dans *La Pluie d'été* (1990) : « je retournerai pas à l'école parce que à l'école on m'apprend des choses que je sais pas. Après ce serait dit. Ce serait fait. Voilà »¹⁷. Ce positionnement à l'extérieur des discours historiques, journalistiques, et du savoir en général, profondément transgressif, donne à voir, dans l'écriture de Duras, un état des choses millénaire, qui restera inchangé et mortifère, n'apparaissant que par l'expérience :

Duras still holds to the view of literature as fundamentally transgressive activity. Writing, she repeats, breaks with established authority and exceeds mastery; its role is to challenge and subvert the status quo,

16 Marguerite Duras, *Le Camion*, Paris, Minuit, 1977, p. 61-62.

17 *Id.*, *La Pluie d'été* [1990], Paris, POL, 2013, p. 17.

to undermine all established discourses and ideologies. To write therefore is not to represent the world by telling stories, it is to push narrative and human experiences to that limit at which meaning falters and yields to an ecstatic otherness that no longer fits the bounds of ordinary language¹⁸.

Dans « La douleur », en confrontant la pensée rationnelle héritée de la tradition européenne à la douleur des femmes, des enfants et des civils vulnérables, Duras met la philosophie à l'épreuve du réel : la douleur et le non-savoir dans lesquels la narratrice est plongée ne lui laissent, comme le suggère Muriel Pic, qu'une « pensée par l'émotion qui rompt avec le rationalisme historique, politique et économique de la guerre »¹⁹. Cette pensée par l'émotion, et l'empathie qu'elle suscite, crée un effet rhétorique favorable à la prise de position politique du texte à gauche, du côté du peuple dont la souffrance est effacée par les discours dominants. L'engagement du texte se lit particulièrement lorsque la narratrice exige que la responsabilité des atrocités repose sur l'humanité, et non pas sur l'Allemagne : « 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 [...] a été trahi » (D, p. 64-65).

Une prise de position aussi radicale et polémique est préparée par l'expérience du non-savoir dont témoigne le texte. Porteuse de contradictions et de difficultés irréconciliables, les propositions politiques qui en découlent ne peuvent se satisfaire de réalités historiques, et doivent heurter la raison, demandant au lecteur de penser à tâtons, et à l'écriture de prendre les formes nécessaires pour tenter de représenter son expérience du non-savoir. Le texte, par cette valorisation

18 Leslie Hill, *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, Londres – New York, Routledge, 1993, p. 36.

19 Muriel Pic, « Georges Bataille : lisibilité du non-savoir », art. cit., p. 101.

d'un savoir qui s'opposerait à la raison, mais qui néanmoins représente une véritable connaissance par l'émotion et la traversée d'épreuves telles que l'attente, laisse entrevoir la valeur que l'on peut accorder à un savoir expérientiel, quand bien même il tirerait ses sources dans des événements absurdes de souffrance et d'horreur. L'égarément, le non-sens donnent bel et bien lieu à un savoir insu, comme le souligne la narratrice : « Tout ce qu'on peut savoir quand on ne sait rien, je le sais » (D, p. 16).

Duras met donc soigneusement en scène, et de façon très diversifiée, une expérience du non-savoir dans « La douleur ». Le texte est travaillé par la tension inhérente à cette notion et ce, du paratexte jusque dans les dialogues. Le déploiement du non-savoir dans l'écriture lui permet de proposer des perspectives philosophiques et politiques au moment de la fin de la guerre, devant ce qui est décrit comme l'échec de la pensée européenne et ouvre la porte vers une remise en question de la philosophie et des formes littéraires dans l'après-guerre. La parole féminine qui se fait entendre dans le texte prend en compte la souffrance du peuple, et délaisse les démonstrations de force et de victoire pour demander que le crime soit accueilli collectivement, et partagé. Le texte puise sa force dans l'irréductibilité de l'expérience dont il témoigne.

Georges Didi-Huberman, en commentant *L'Expérience intérieure* de Bataille, avance l'idée qu'il existe des « moments de non-savoir » : « L'expérience est indestructible, et les moments de non-savoir en offrirait justement le symptôme »²⁰. Ces « moments » vécus par la narratrice de « La douleur », et méticuleusement construits par Duras, parcourus de contradictions, de souffrance et de colère, font basculer le lecteur dans l'expérience irréductible de la littérature.

20 Georges Didi-Huberman, « Politique du non-savoir (guerre, expérience, image) », in *La Pensée sans abri*, op. cit., p. 99.

La perspective philosophique de la narration, basée sur une posture féminine affirmée, est éminemment politique par sa tentative de représenter le non-savoir :

Marguerite Duras se veut « maître à dépenser », *a contrario* de Sartre, son contemporain capital, l'incontournable maître à penser du siècle : moins de logique, de rhétorique, de narration fera désormais le lit à plus de dissipation, d'émotion, d'instinct, d'implicite, de vie intérieure, de poésie. Avec un gain notable : le grain de la voix et la modulation du souffle²¹.

Mais l'expérience esthétique rendue possible par ce « gain » de l'émotion, de la poésie, mène aussi vers une valorisation de l'expérience subjective ; plus qu'une opposition à la pensée rationnelle, c'est un dépassement que l'écriture de « La douleur » propose, un dépassement que permet la critique de la raison inscrite dans la forme comme dans les thèmes de l'écriture de l'auteure. Duras, critique de la raison, propose donc de porter l'impossibilité de la pensée et de la représentation par son écriture littéraire, en accueillant dans la douleur l'expérience du non-savoir. Si Martin Crowley affirme que « [i]n Duras's universe, the notion that art might save us is no longer a viable option, this art having proved itself over and over either useless or complicit in the face of the horrors of this century »²², force est de constater que pour Duras, le texte littéraire n'est pas sauveur, libérateur, mais porteur d'un discours à entendre malgré tout dans un monde impossible à racheter. Son engagement littéraire ne sauvera pas le monde en ruine, mais en accompagnera la traversée, fera entendre une parole ne relevant pas du savoir,

21 Anne Cousseau & Dominique Denès, « Introduction », in *Marguerite Duras : Marges et transgressions*, dir. par Anne Cousseau & Dominique Denès, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Le texte et ses marges », 2006, p. 9.

22 Martin Crowley, *Duras, Writing, and the Ethical : Making the Broken Whole*, Oxford-New York, Clarendon Press-Oxford University Press, « Oxford Modern Languages and Literature Monographs », 2000, p. 292.

ni de l'espoir, mais plutôt d'une résistance ayant fort à voir avec les « lueurs passantes dans les ténèbres »²³ des lucioles de Georges Didi-Huberman.

Eugénie MATTHEY-JONAS
Université de Montréal
mattheyje@live.ca

23 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009, p. 92.