



HAL
open science

Duras / Boileau : aux limites du langage

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Duras / Boileau : aux limites du langage. Anne Cousseau, Dominique Denès (dir.). Marguerite Duras. Marges et transgressions, Presses Universitaires de Nancy, p. 279-288, 2006, 9782864808978. hal-01675058

HAL Id: hal-01675058

<https://hal.science/hal-01675058>

Submitted on 4 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « *Duras / Boileau : aux limites du langage* », Marguerite Duras, *marges et transgression*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 279-288.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Duras, Boileau, La Douleur, Écrire, L'Art poétique, classicisme, clarté

Résumé : L'écrivain est la figure sociale chargée par la société de penser, faute de le résoudre, un problème précis et insoluble : envisager les rapports entre le langage et ce qui le déborde. Faire l'épreuve de leur articulation ; se situer à la frontière, à la limite du langage et de son dehors. L'homme et son langage ne se recouvrent pas exactement. Et pourtant, il n'est pas d'expérience sans un langage qui la communique. Nouvelle difficulté. C'est sur ce terrain que sera située la confrontation improbable entre Duras, écrivaine volontiers considérée comme transgressive, et Boileau, le poéticien du classicisme. Boileau peut aider à relire Duras. Il éclaire deux textes limites, *La Douleur* et *Écrire*. Duras et Boileau partagent en effet une même fascination : ils aiment dans le style tout ce qui transporte les mots au-delà d'eux-mêmes. Boileau théoricien lègue à la postérité l'idée que dans la littérature plus qu'ailleurs, la langue éprouve et réfléchit ses limites, c'est-à-dire ses pouvoirs. N'est-ce pas aussi l'enjeu de la poétique durassienne ?

Duras / Boileau : aux limites du langage

Pour Johan Faerber, l'ami inspiré

M'inspirant d'Agamben – et de son livre, *Enfance et Histoire* –, j'imagine un mythe¹. Il ferait de l'écrivain le spécialiste d'une défaillance commune, universellement constatée. Dans ce mythe, la société s'adresse à l'écrivain en ces termes : « il est un moment critique que nous connaissons tous. C'est celui où nous découvrons que nous ne sommes rien sans ce langage que nous apprenons ; et pourtant, nous sommes autre chose que ce langage sans lequel nous ne sommes pas. Le langage nous constitue ; il ne nous épuise pas. Que faire de cette double proposition ? À toi, l'écrivain, de le dire ; à toi de nous délivrer de cette question. » Et c'est ainsi que naîtrait l'écrivain. Il serait donc celui que la société charge d'un problème précis et insoluble : penser les rapports entre le langage et ce qui le déborde. Faire l'épreuve de leur articulation ; se situer à la frontière, à la limite du langage et de son dehors. Ce lieu étrange, Agamben, le pense sous le terme d'expérience : l'homme et son langage ne se recouvrent pas exactement. Nous ne sommes jamais sûrs de dire et de transmettre ce que nous vivons. Et pourtant, il n'est pas d'expérience sans un langage qui la communique. Nouvelle difficulté. C'est sur ce terrain que je voudrais amener mes deux auteurs, Duras et Boileau.

Duras, Boileau : quel couple étrange ! Et pourtant, je crois que Boileau peut nous aider à relire Duras. Il éclaire deux textes limites, *La Douleur* et *Écrire*, chacun d'eux donnant son nom au recueil qui le contient. Dans *Écrire*, Duras retourne l'écriture contre elle-même. En vain : « Je peux dire ce que je veux, je ne trouverai jamais pourquoi on écrit et comment on n'écrit pas » (*É*, 21). L'écriture est bien incapable de rendre compte d'elle-même. Boileau est

¹ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 1989 pour l'édition française, 1978 pour l'édition originale.

² Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1985. Nous abrégons désormais la référence en *D*, suivi du numéro de la page.

³ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993. Désormais, *É*, suivi du numéro de la page.

l'écrivain français qui autorise cette impuissance ; il en fait le préalable et le ferment de tout art poétique :

C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur :
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif⁴. (AP, I, 1-5)

Le commentaire échoue face à son objet : entre l'homme et l'œuvre se noue une relation qui s'éprouve mais ne peut se laisser décrire. Le mythe de l'élection divine assigne sa limite à la raison. Dès les premiers vers, Boileau soumet le verbe « pense » (vers 2) au verbe « sent » (vers 3). La réflexion n'est jamais décisive ; elle n'est certes pas inutile, mais elle ne vient qu'après coup ; ce n'est pas elle qui *fait* le poète. L'art poétique révèle un écart infranchissable entre pratique et théorie. Le trajet qui va du poète à au poème reste obscur. Dans l'écriture réflexive, le langage se découvre donc lui-même comme expérience ; il est humain en ce que lui aussi échappe à ce qui, dans et par le langage, voudrait expliquer l'humain.

Dans *La Douleur*, le défi est autre ; mais c'est la même topique qui le prend en charge : « *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, 10). Et pourtant la littérature reprend ses droits ; c'est grâce à elle que les retrouvailles de Duras avec l'homme revenu des camps se transforme en expérience. Le « désordre phénoménal » n'est certes pas vaincu ; comment le serait-il ? Mais il est sinon restitué du moins approché. Les mots se tendent vers ce « désordre phénoménal », à la fois hyperbolique et réel. Entendons la syllepse : par sa densité de « phénomène », le « phénomène » excède les mots et devient « phénoménal ». Boileau, à nouveau, avait ouvert la voie :

Surtout qu'en vos écrits la langue révéree
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée. (AP, I, 155-156)

Dans *La Douleur*, la littérature prend en charge la restauration simultanée de la langue et de l'humanité de Robert L. La première est la condition de la seconde. En Robert, la vie, la dignité sont plus fortes que l'inhumanité subie. De même, la puissance de la langue est plus forte que l'horreur vécue par la narratrice. La langue domine la littérature ; elle la fonde. Boileau n'a pas inventé cette idée ; mais il l'a gravée dans nos mémoires. Il l'a pérennisée. Le surplomb de la vie, de l'amour et de la langue sur la mort et le chaos n'annule pas la douleur ; bien au contraire, il la fait pressentir à ceux qui ne l'ont pas vécue.

La gerbe se noue. À Duras, comme à bien d'autres, Boileau lègue un faisceau d'idées qui rendent possible la condition d'écrivain français. D'une part, parce qu'elle est humaine, l'expérience présente au langage une part d'irréductible opacité ; et d'autre part, la langue seule a autorité pour dire l'opacité de l'expérience – pour la poser comme une limite dont la conscience nous rend plus humains. Or dans la littérature plus qu'ailleurs, la langue éprouve et réfléchit ses limites, c'est-à-dire ses pouvoirs – puisque seule la limite définit une altérité devenant ainsi désirable autant qu'inaccessible. Telle est la leçon de Boileau. Mais de quel Boileau parlons-nous ? Ce Boileau n'est-il pas le produit de notre méconnaissance de l'histoire ? Peut-être. Le Boileau dont je parle est façonné par sa réception, par sa place dans notre panthéon littéraire. En plein XX^e siècle, cette figure classique ouvre encore un accès

⁴ Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie Gallimard », 1985. Désormais abrégé en AP, suivi du chant (I à IV) et du numéro des vers (chiffres arabes).

⁵ Les italiques sont de Duras.

possible à la littérature, saisie dans sa dimension spécifiquement française. Boileau est donc un lieu de mémoire vive : une « institution », un réservoir de francité littéraire dans lequel Duras a puisé, très consciemment*.

Poétiques du transport

Duras et Boileau partagent une même fascination : ils aiment dans le style tout ce qui transporte les mots au-delà d'eux-mêmes. Ils n'en font pas mystère : l'écrivain réussit quand il sait se tendre vers l'expression d'une expérience muette. Dans son *Art poétique*, Boileau envisage les rapports de l'écrivain avec le langage : du signifiant aux genres (en passant par le lexique et la syntaxe), toutes les structures du texte sont évaluées. Le travail littéraire consiste à faire oublier les mots pour faire advenir la chose dans sa présence même, ce qui est la condition du plaisir. La figure qui domine un tel imaginaire est donc l'hypotypose. De Térence, Boileau dit ceci :

Ce n'est pas un portrait, une image semblable ;
C'est un amant, un fils, un père véritable. (*AP*, III, 419-420)

Qu'est-ce qu'un père véritable ? Nous l'éprouvons parfois mais nous ne le savons pas. La littérature donne forme à l'expérience informe. Elle rend présent ce dont elle parle. « L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas » (*AP*, III, 50). Si le texte échoue à faire croire à la réalité de ce qu'il montre, il n'y a pas d'émotion ; il n'y a plus de texte, il n'y a que des mots. Toute la rhétorique de Boileau, ses allégories, ses hypotyposes, ses hypallages, visent à instituer et à légitimer l'élan des mots vers la vie :

La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.
Elle peint des amants la joie et la tristesse ;
Flatte, menace, irrite, apaise une maîtresse. (*AP*, II, 39-41)

L'élégie est en deuil et elle peint ; elle est à la fois le genre, la matière et le poète. L'allégorie institue une continuité affective entre les instances mobilisées par la création. Le poète est l'élégie en personne car elle est elle-même l'émotion en personne. Boileau voit « la Tragédie en pleurs » (*AP*, II, 5). Pour lui, l'ode

Mène Achille sanglant au bord du Simoïs
Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louis. (*AP*, II, 63-64)

Le verbe agit ; il contient, prodigue la vertu qui place le référent sous les yeux du lecteur. Entre l'histoire (« Louis ») et la fable (« Achille »), nulle solution de continuité. Peu importe le statut – fictif ou non fictif – de l'énoncé (ce qu'on nomme le sujet ou l'objet du poème). Seule importe la croyance en le pouvoir d'une énonciation. Pour faire fléchir l'Escaut, il faut sans doute un agent héroïque : mais ce nom, fût-il royal, relève tout au plus de la circonstance. Pour donner la mesure de ce qu'est Louis, dans sa glorieuse essence, il ne suffit pas de le nommer ; il faut en passer par l'ode, le style, l'imaginaire. C'est pourquoi quand le poète est mauvais, l'action se dérègle. La création se révolte alors contre son demiurge. Ainsi Saint-Amant

* Cette idée m'a été donnée par Johan Faerber. Il en a éprouvé la fécondité dans *Esthétique baroque du Nouveau Roman*, thèse soutenue sous la direction de Marc Dambre (université Paris III, 2003).

S'en va mal à propos, d'une voix insolente,
Chanter du peuple hébreu la fuite triomphante,
Et, poursuivant Moïse au travers des déserts,
Court avec Pharaon se noyer dans les mers. (AP, I, 23-26)

Il n'y a pas que le lecteur qui s'identifie à la fiction. L'écrivain lui aussi s'intègre à la matière dont il traite : « Et poursuivant Moïse au travers des déserts ». Quand le poète est emporté non par le génie mais par la vanité, la passion s'investit à contresens. L'*Art poétique* retrouve le ton de la satire. Le ridicule sanctionne le manque de discernement.

L'hypallage, à sa manière, effectue elle-aussi ce transport de l'énergie créatrice. On se souvient de ces « dangereux auteurs [...] / Trahissant la vertu sur un papier coupable » (AP, IV, 93-95). Pourquoi cette construction vicieuse ? La figure impose à l'esprit sa littéralité déroutante. L'évangile apprend qu'on reconnaît l'arbre à ses fruits ; il y a donc une continuité vive entre l'écrivain, son texte, et le support matériel où il s'inscrit. Duras ne dit pas autre chose. Tout est déjà consigné par la tradition : il ne reste donc qu'à l'actualiser par un biais détourné. Dans *Écrire*, le rapport de l'œuvre au corps de l'écrivain occupe une place importante :

Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. [...] Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit. (É, 17)

« L'auteur » et « l'écrit » ne sont distingués que pour être placés sur le même plan, dans la commune dépendance du nom « solitude ». Le verbe « devient » reconstitue la temporalité propre à la création : la séparation volontaire, « réelle », engendre le sentiment du sacré, de « l'inviolable ». Duras ajoute :

On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude elle se fait seule. Je l'ai faite. Parce que j'ai décidé que c'était là que je devrais être seule pour écrire des livres.
Mes livres sortent de cette maison. (É, 19-20)

La figure du polyptote – « on la fait », « elle se fait » « je l'ai faite » – revient sur la nécessité de dissocier les procès constitutifs de la création : la voix active souligne à deux reprises l'initiative de l'écrivain ; la voix moyenne (« se fait ») signale l'implication de l'auteur dans une dynamique qui le dépasse. Sans doute, Duras joue-t-elle aussi sur le fait que le genre grammatical du nom « solitude » mystérieusement s'accorde au sexe de la personne que désigne le « je ». La solitude n'est donc plus seulement la condition de l'œuvre, elle est déjà elle-même l'œuvre, en voie de constitution. L'auteur finit par se confondre avec la solitude ; et celle-ci, à son tour, revêt les caractéristiques de la personne humaine : elle crée, elle fait émerger l'œuvre et l'écrivain. De même, Duras n'appréhende pas sa « maison » comme un cadre, mais comme un milieu matriciel, qui s'anime, se soumet à l'enchantement de l'écriture : « Tout écrivait quand j'écrivais dans la maison » (É, 28).

Ces poétiques du transport construisent un mythe de la littérature : le texte se projette vers la présentation de ses limites. À l'origine comme à l'horizon des mots, il y a des affects ; ces puissances bouleversent ; dans la vie, elles font perdre le langage (aphasie, mutisme) ; l'art se tient au plus près de cette *expérience*. L'enfance de l'art, c'est ce moment où le langage vacille, semble défaillir sous la pression de la force dont il s'approche et dont il voudrait capter le rayonnement sans se confondre avec elle. Boileau et Duras le disent mieux que quiconque :

Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez.
Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez. (AP, III, 141-142)

On peut, pour commenter ces vers, invoquer l'autorité de la vie : il faudrait avoir souffert pour faire ressentir la souffrance. Mais la morphologie verbale dément cette interprétation : les pleurs du poète ne sont pas antérieurs à ceux du lecteur ; ils sont *simultanés*. Ce ne sont pas les pleurs qui « déterminent » le poème mais le poème qui exige les pleurs. L'ordre des mots est révélateur : l'intention esthétique est première ; c'est la réussite visée qui implique l'identification du poète à son objet. L'art poétique fixe donc un programme, dessine un « à venir » : il ne décrit pas ce qui s'est passé mais ce qui *doit* se passer. Un « déclamateur amoureux des paroles » (*AP*, III, 140) garde sur son discours une entière maîtrise ; il ne considère que le *logos* et oublie *ethos* et *pathos*, c'est-à-dire la chair de la rhétorique communicationnelle : la relation vivante – une communion affective – qui unit l'homme lisant et l'homme écrivant. Or cette communion est la cause autant que l'effet du texte. Le plaisir se produit quand le lecteur peut prendre la place du poète : il le rêve pleurant ; de même, le poète anticipe les pleurs de son lecteur, éprouve par avance l'affect qu'il veut peindre et communiquer.

Au commencement, il y a donc un état mêlé, la confusion de la chair et du verbe ; et c'est pourquoi le texte transporte à la lisière de deux univers :

Là pour nous enchanter tout est mis en usage ;
Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage. [...]
Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre,
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre ; [...]
Écho n'est plus un son qui dans l'air retentisse,
C'est une Nymphé en pleurs qui se plaint de Narcisse⁷. (*AP*, III, 163-164 ; 167-168 ; 171-172)

« Ce n'est plus » / « c'est » : la négation maintient un monde alors même qu'il disparaît. Par la lecture, nous participons à des univers qui s'articulent et s'excluent l'un l'autre dans un conflit dont l'intensité garantit notre jouissance. Nous voilà transportés dans le temps originaire, là où les séparations fondatrices et mutilantes n'ont pas cours. Les mots sont mêlés aux choses ; conformément à l'étymologie du verbe « créer » un même principe vital est à l'œuvre dans la croissance et la création :

Hésiode à son tour, par d'utiles leçons,
Des champs trop paresseux vint hâter les moissons. (*AP*, IV, 157-158)

Duras n'est pas étrangère à cette ferveur :

Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. (*É*, 28-29)

Paradoxe du littéraire : on reconnaît ce qu'on croyait ne pas connaître. Il y a une antécédence du langage à laquelle nous mourons pour accéder au langage. La littérature est la pointe du langage qui consent à se porter vers ce qui le précède ou l'engloutit. Duras ajoute à Boileau ce codicille nietzschéen ;

On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit. (*É*, 29)

⁷ S'il fallait n'en retenir qu'un, ce vers suffirait à persuader que Boileau est un grand poète : le tressage des sons, l'écho « plaint » / « pleurs », la basse continue des /s/, l'arc de la consonne nasale /n/ qui, dans leur séparation effective, unit encore Narcisse et la Nymphé, tout cela prouve combien cette réputation est injustifiée.

Certains écrivains sont épouvantés. Ils ont peur d'écrire. Ce qui a joué dans mon cas, c'est peut-être que je n'ai jamais eu peur de cette peur-là. (*É*, 44)

Ces mots sont superbes. Ils se passent de commentaire.

La clarté, fondement de l'autorité

On dira que je divague. Boileau n'est-il pas le chantre de la pire des rhétoriques ? Il enjoint, légitime la soumission de l'écrivain à la puissance sociale, qu'elle ait nom la raison, la nature, le public, le roi. Les règles de Boileau – que l'académisme a figées en dogmes – invitent au discernement. Elles font le partage entre les bons écrivains et les mauvais. Pour les premiers, la règle prescrite ne tient pas face au « transport heureux ». Se peignant sous les traits du « censeur salutaire », Boileau le dit explicitement :

C'est lui qui vous dira par quel transport heureux
Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir leurs limites. (*AP*, IV, 77-80)

L'art a des limites que le génie s'autorise à transgresser. Inversement, on peut invoquer la conscience classique de Duras :

Je parle de la solitude mais je n'étais pas seule puisque j'avais ce travail à mener à bien jusqu'à la clarté, ce travail de forçat : écrire *Le Vice-consul de France à Lahore*. (*É*, 39)

Qu'est-ce que la clarté si ce n'est le désir de comprendre et d'être compris ? La clarté est une passion. Pour mener à bien « cette aventure du livre », « l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine », Duras invoque « ses règles d'or, élémentaires : l'orthographe, le sens » (*É*, 24). Pour Boileau comme pour Duras, la règle n'interdit pas ; elle libère ; elle est donc révocable. Elle est un moyen, une méthode, non une idole. Duras le sait :

Les livres des autres, je les trouve souvent « propres », mais souvent comme relevant d'un classicisme sans risque aucun. (*É*, 43)

S'il y un mauvais classicisme – celui des autres – il y en a donc un bon, qui ne ressemble en rien à sa caricature :

On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive (*É*, 41)

La recherche de la clarté cesse d'être une valeur quand elle substitue au « risque ». Ce mot montre à quel point l'écrivain est conscient de payer de sa personne ; cet héroïsme fonde *l'autorité*.

Parmi toutes les manifestations possibles de l'autorité de Duras, je n'en retiendrais qu'une : sa prédilection marquée pour la phrase emphatique.

Dans cette période-là de ma première solitude, j'avais déjà découvert que c'était écrire qu'il fallait que je fasse. (*É*, 17)

On dira : quel galimatias prétentieux ! Duras écrit mal. Lourdemment. Une périphrase verbale exprimerait la chose en moins de mots : « j'avais découvert que *je devais écrire* ». En réalité, Duras isole son verbe « écrire » ; infinitif nu, hors du temps, provisoirement soustrait à la syntaxe, sans autre fonction que de dominer la phrase de toute sa hauteur, délié de toute référence à la personne du locuteur, « écrire » se donne ainsi comme la seule transcendance à laquelle Duras veuille prétendre. La syntaxe induit un rythme qui fait entendre l'autorité – la condition d'auteur. La focalisation cerne l'objet du dire avec un souci de précision maniaque, poussé au-delà de toute mesure, et qui une manifestation de la folie écrivante :

C'est dans une maison qu'on est seul. Et pas au-dehors d'elle mais au-dedans d'elle. Dans le parc il y a des oiseaux, des chats. [...] On n'est pas seul dans un parc. Mais dans la maison, on est si seul qu'on en est égaré quelquefois. C'est maintenant que je sais y être restée dix ans. Seule. (*É*, 15)

La focalisation rend problématique ce qui pourrait aller de soi. Sur ce complément – « dans la maison » – le texte revient pour dissiper les malentendus, réfuter les objections, créer un effet d'insistance obsessive. La focalisation met en œuvre la passion de la clarté jusqu'au moment où celle-ci doit faire place non à la confusion mais à l'étrangeté de l'inouï. Par le jeu des pronoms – « on » puis « je » –, la phrase accède à l'opposition classique du général et du particulier. En revanche, la répartition des formes de déterminants – « un », « le » ou « la » – témoigne du refus de stabiliser la distinction du spécifique et du générique dans la construction de la référence spatiale – « une maison » (sens générique), « le parc » (sens spécifique), « un parc » (sens générique), « la maison » (sens indéfini). Ce brouillage a sa logique : c'est celle du fantasme. L'écriture doit s'inscrire dans un lieu précis mais pur de tout caractère anecdotique ou contingent qui restreindrait la portée du drame qui se prépare.

La phrase de Duras ne cesse de mettre en scène cette tension entre l'aspiration à la clarté et la nécessité d'être vrai – c'est-à-dire de rendre compte des contradictions du désir. Je donne un dernier exemple :

Le Ravissement de Lol V. Stein et *Le Vice-consul*, je les ai écrits là-haut, dans ma chambre, celle aux armoires bleues, hélas maintenant détruites par des jeunes maçons. Quelquefois, j'écrivais ici, à cette table-là du salon. (*É*, 16)

Du côté de la clarté, il y a l'emphase, le détachement à gauche du thème qui, liant la phrase à ce qui précède, souligne la progression démonstrative de la pensée. Il y a aussi ce mouvement de l'indéterminé au déterminé : l'adverbe « là-haut », purement déictique, fait place à des GN qui décrivent l'espace ainsi désigné : « dans ma chambre, celle aux armoires bleues ». De même, « ici » est glosé par « à cette table-là du salon ». L'hétérogénéité des espaces – celui du locuteur et celui du lecteur – est donc à la fois exhibée et déjouée : le jeu avec les limites du texte et le mode de la présence absente qu'il induit fascine Duras. Du côté de la folie, je trouve l'élégie chère à Boileau : « hélas maintenant détruites par des jeunes maçons ». Comment la plainte peut-elle coïncider avec le caractère factuel et contingent de la précision – « par des jeunes maçons » ? Des ouvriers ne peuvent exécuter que ce que Duras, la propriétaire, leur a demandé

de faire. N'y a-t-il pas confusion entre l'agent du procès « détruites » et le sujet qui est à l'origine de la décision⁸ ?

Boileau l'écrit : « Et consultez longtemps votre esprit et vos forces » (*AP*, I, 12). Chaque phrase mobilise et remet en jeu ces forces et cet esprit. C'est là le risque qui fonde l'autorité : à tout moment l'écrivain arbitre entre la fermeté du dicible et la tentation de se perdre dans l'indicible, entre l'imposition d'un sens assuré et l'accueil nécessaire d'un non-sens imprévisible qui n'est peut-être que du sens à venir. Dans *La Douleur*, l'autorité ne relève plus de la mise en scène du je écrivain mais d'une nécessité salutaire. C'est ici que Duras peut éclairer Boileau :

Surtout qu'en vos écrits la langue révéree
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée. (*AP*, I, 155-156)

Pourquoi dire que la langue est sacrée ? N'est-ce pas légitimer l'institution sociale mère de tous les pouvoirs, de toutes les répressions ? On se souvient que Barthes jugeait la langue fasciste. Mais la langue, estime Boileau, n'interdit pas les « excès », y compris les « plus grands ». « La douleur » permet de comprendre en quoi la langue et l'humain peuvent se nouer l'un à l'autre dans ce moment sacré où la dignité de l'homme déchu est restaurée.

La langue, la douleur

Duras et Robert L. se revoient. Leur destin est suspendu à ce qu'il adviendra de ce préfixe « re » : se retrouver, se reconnaître, est-ce encore possible ?

Dans mon souvenir, à un moment donné, les bruits s'éteignent et je le vois. Immense. Devant moi. Je ne le reconnais pas. Il me regarde. Il sourit. Il se laisse regarder. Une fatigue surnaturelle se montre dans son sourire, celle d'être arrivé à vivre jusqu'à ce moment-ci. C'est à ce sourire que tout à coup je le reconnais, mais de très loin, comme si je le voyais au fond d'un tunnel. C'est un sourire de confusion. Il s'excuse d'en être là, réduit à ce déchet. Et puis le sourire s'évanouit. Et il redevient un inconnu. Mais la connaissance est là, que cet inconnu, c'est lui, Robert L., dans sa totalité. (*D*, 65)

« Je le vois » / « je le ne reconnais pas ». À ce moment précis, en Robert L., l'humanité sombre : elle était, elle n'est plus. Ce qui semble constitutif de nous-mêmes nous déserte. Puis l'extraordinaire survient : « il sourit ». Mais sitôt arrivé, l'événement peut se perdre ; son sens échappe, on doute l'avoir vécu. La langue est là qui transforme le pur procès (« il sourit ») en un support d'expérience (« sourire ») : le passage du verbe au nom permet l'analyse, le retour réflexif sur la donnée brute livrée par la vie. C'est pourquoi le nom « sourire » apparaît quatre fois. Il est à chaque fois précédé d'un déterminant différent : dans « son sourire », le possessif rattache le procès à la personne qui en est le support ; il pérennise la présence de Robert. Le démonstratif anaphorique « ce » – « ce sourire » – lie le déploiement du texte – sa progression – à la persistance de l'événement (« il sourit ») devenu maintenant objet de pensée. Le déterminant indéfini – « un sourire de confusion » – signale que le travail typologique de classement, nécessaire à l'intelligibilité de la situation, n'oublie pas l'émouvante singularité de l'événement qui vient d'avoir lieu. « Et puis le sourire s'évanouit ». Anaphorique, « le » reprend, synthétise toutes les occurrences et les significations déployées par le texte ; mais il

⁸ Le tour « maintenant » + « participe passé » (passif et accompli) signale qu'au moment de l'énonciation (le temps de l'écriture), le procès achevé reste présent à la conscience.

leur confère une dimension d'exemplaire universalité : « le sourire » de Robert L. semble bien être le sourire de l'homme même, dont l'éclipse ferait presque oublier l'éclat.

Le texte décrit ainsi le parcours de l'expérience ; elle naît dans l'événement. Elle s'accomplit dans le discours qui la transmet. L'autorité du sujet d'expérience se manifeste au moment où il devient sujet d'énonciation : ce qu'il doit dire s'offre à tous sans cesser d'être à lui. Dans l'expérience, les sujets s'approchent au plus près de la limite de l'humain : la langue les soutient dans cette épreuve ; elle leur permet de la comprendre comme épreuve. L'intuition de Boileau conférant à la langue une dimension sacrée se vérifie. La langue est le conservatoire des oppositions paradigmatiques dont l'actualisation marque et accompagne le passage incessant de l'humain à l'inhumain. Les paradigmes en jeu sont celui du verbe et du nom, du récit et de l'analyse. Plus loin, on trouve d'autres oppositions :

Il a disparu, la faim est à sa place. Le vide donc est à sa place. Il donne au gouffre, il remplit ce qui était vidé, les entrailles décharnées. C'est ce qu'il fait. Il obéit, il sert, il fournit à une fonction mystérieuse. Comment sait-il pour la faim ? Comment perçoit-il que c'est cela qu'il faut ? Il le sait d'un savoir sans équivalence aucune. (*D*, 72)

À l'évidence, un « il » identique s'oppose aux multiples dénominations d'un phénomène que la narratrice peine à concevoir : « la faim », « le vide », « le gouffre », « ce qui était vidé », « une fonction mystérieuse », « cela ». Mais ce « il » si peu personnel est-il encore humain, reconnaissable ? « Il a disparu ». La structure intransitive est sans appel ; elle est confirmée par le fait que, dans la phrase suivante, « le vide » occupe la position de sujet grammatical, expulsant du coup l'homme du lieu de son humanité, l'agentivité consciente d'elle-même. Peu à peu, pourtant, l'humanité se reconstitue. Elle se reconstruit d'abord dans le jeu de la relation transitive : « il donne », « il remplit », « il fait », « il sert », « il fournit ». Mais ce rapport n'est-il pas exclusif de l'humain ? C'est alors qu'intervient une troisième opposition, lexicale, cette fois ; elle discrimine les verbes d'action et ceux qui manifestent un travail de la pensée : « il sait », « il perçoit ».

« La douleur » se clôt par un texte lyrique ; plus visible que dans la prose du récit ou du constat, la littérarité de l'énoncé rend hommage à Robert L. :

Que c'était là, pendant son agonie que j'avais le mieux connu cet homme, Robert L., que j'avais le mieux perçu pour toujours ce qui le faisait lui, et lui seul, et rien ni personne d'autre au monde, que je parlais de la grâce particulière à Robert L. ici-bas, de celle qui lui était propre et qui le portait à travers les camps, l'intelligence, l'amour, la lecture, la politique, et tout l'indicible des jours, de cette grâce à lui particulière mais faite de la charge égale du désespoir de tous. (*D*, 80)

L'amour de Duras pour Robert s'identifie à celui qu'elle voue à la langue. Ouvragé par la prose poétique, par son rythme et ses sonorités, le mot « grâce » le prouve : « de cette grâce à lui particulière mais faite de la charge égale du désespoir de tous ». « Grâce » et « charge » se font écho ; « à lui », complément antéposé, trouve son correspondant dans le groupe « de tous ». Irrésistiblement convoquée par le tressage des sons, une scène mythique se superpose à celle du texte. La narratrice qui ne reconnaît pas Robert L. évoque Marie-Madeleine qui, elle non plus, ne parvient pas à reconnaître le Crucifié Ressuscité. Le mot « immense » fait lien entre les deux textes : les retrouvailles avec le Christ, avec Robert L., se font après et malgré la mort. Cette rencontre porte les deux femmes au-delà de toute mesure. Le sourire de Robert équivaut à l'apostrophe du Christ, appelant Madeleine par son nom : cette parole restaure en elle l'espérance, la foi, indique la possibilité de la vie après le deuil.

Il ne s'agit nullement de christianiser un texte qui n'en a pas besoin. Mais dans certaines circonstances, l'affirmation ou la reconnaissance de l'humain dans l'homme déborde à ce point les cadres ordinaires de l'existence, elle est si peu évidente, que le langage découvre alors la possible coïncidence de l'humain et du surhumain. C'est cela qu'Agamben nomme « expérience », « ce savoir sans équivalence aucune » ; et c'est aussi vers cela que Boileau et Duras, à rebours de toutes les frilosités, de toutes les inquiétudes, amènent la littérature.