



HAL
open science

**Des vies infimes aux folies infâmes. Le tournant des
années cinquante dans l'oeuvre de Duras, des Viaducs
de la Seine-et-Oise à L'Amante anglaise**

Marie-Hélène Boblet

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Boblet. Des vies infimes aux folies infâmes. Le tournant des années cinquante dans l'oeuvre de Duras, des Viaducs de la Seine-et-Oise à L'Amante anglaise. *Revue des lettres moderne*. Marguerite Duras, 2020, Marguerite Duras et le fait divers suivi de Lectures de La Vie tranquille, 6, pp.31-41. 10.15122/isbn.978-2-406-10609-8.p.0031 . hal-02977564

HAL Id: hal-02977564

<https://hal-normandie-univ.archives-ouvertes.fr/hal-02977564>

Submitted on 12 Nov 2020

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.



CLASSIQUES
GARNIER

BOBLET (Marie-Hélène), « Des vies infimes aux folies infâmes. le tournant des années Cinquante dans l'œuvre de Duras, des *Viaducs de la Seine-et-Oise* à *L'Amante anglaise* », *Marguerite Duras et le fait divers suivi de Lectures de La Vie tranquille*, 2020 – 6, p. 31-41

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10609-8.p.0031](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10609-8.p.0031)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2020. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

BOBLET (Marie-Hélène), « Des vies infimes aux folies infâmes. le tournant des années Cinquante dans l'œuvre de Duras, des *Viaducs de la Seine-et-Oise* à *L'Amante anglaise* »

RÉSUMÉ – Se saisissant de l'affaire Amélie Rabilloud, Duras rendra visible et audible une petite femme grise et insignifiante, en sondant la paradoxale “vérité” des ténèbres”. Pour ce faire, elle écrit et réécrit non pas le fait divers, mais l'effort vers l'intelligence du crime. L'invention de l'“interrogateur”, dans *L'Amante anglaise*, permet de questionner les qualifications psychiatrique et juridique, et de célébrer l'écoute généreuse et désintéressée qui seule pourrait faire *entendre*.

MOTS-CLÉS – Littérature française, littérature du XXe siècle, philosophie, narratologie, psychanalyse, stylistique, histoire, théâtre, roman

BOBLET (Marie-Hélène), « Little lives and outrageous acts. The turn of the 1950s in the work of Duras, from *Viaducs de la Seine-et-Oise* to *L'Amante anglaise* »

ABSTRACT – Inspired by the case of Amélie Rabilloud, Duras gave voice and visibility to an otherwise gray, insignificant woman, testing the limits of the paradoxical “vérité des ténèbres” (“truth of obscurity”). To do so, she wrote and re-wrote not the fait divers, but the attempt to comprehend the crime. The invention of the “interrogator” in *L'Amante anglaise* serves to question psychiatric and legal qualifications, and to celebrate the generous, disinterested act of listening that alone allows the speaker to be heard.

KEYWORDS – French literature, twentieth century literature, philosophy, narratology, psychoanalysis, stylistics, history, theater, novels

DES VIES INFIMES AUX FOLIES INFÂMES

Le tournant des années Cinquante dans l'œuvre de Duras,
des *Viaducs de la Seine-et-Oise* à *L'Amante anglaise*

On sait quelle inspiration des romanciers ont tirée des faits divers depuis le XIX^e siècle : Stendhal a suivi le procès d'Antoine Berthet dans la *Gazette des tribunaux* en 1828 et transposé la décapitation de l'accusé dans *Le Rouge et le Noir* en 1830. Dostoïevski fit d'abord le compte rendu psychologique d'un crime avant de composer *Crime et Châtiment*. Mais les assises donnent lieu à d'autres types de textes, narratifs et non fictionnels comme les *Souvenirs de la cour d'assises* de Gide (cour où il avait siégé comme juré en 1912), ou fictionnels mais relevant du genre dramatique. Ainsi dans *Portrait d'une femme* (1986), Michel Vinaver exploite les comptes rendus du procès Dubuisson qu'en 1953 Jean-Marc Théolleyre rédigea pour *Le Monde* ; par la vertu du montage des temps et des espaces, il donne à voir qui est cette femme, Pauline Dubuisson¹. C'est de coupures à peine antérieures que Duras se nourrit pour *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, écrit en 1960 à partir de l'affaire Amélie Rabilloud, coupable d'un crime perpétré en 1949 et jugé aux Assises de Versailles en 1952.

L'ingrédient romanesque des faits divers explique la fertilité de ces sources : échappant à la fade continuité des travaux et des jours, il fait effraction dans la durée, irruption dans le quotidien. Irréductible à un type répertorié d'événement, il sidère et séduit. Comme le rappelle Barthes, le fait divers rompt l'enchaînement logique prévisible et fait coïncider des éléments *a priori* disjoints, organisés selon l'axe de la contrariété mais aussi de l'excès et du comble : « une femme met en déroute quatre gangsters, des pêcheurs islandais pêchent une vache² ».

1 Je me permets de renvoyer à mon article « À propos de *Portrait d'une femme* », *Les Cahiers de la justice*, Paris, ENM & Dalloz, 2012/1, p. 171-178.

2 Voir : Roland Barthes, *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, « Points », 1981, p. 188-197 : « Structure du fait divers ». Exagération, saturation et passion caractérisent le romanesque

Ou Amélie Rabilloud, petite femme effacée et frêle, abat et démembre son militaire de mari...

LES VIADUCS DE LA SEINE-ET-OISE :
« UNE LEÇON DE TÉNÈBRES »

La fascination de Duras devant cette petite femme grise relaie sa curiosité à l'égard des obscurs, des *invisibilisés* de la société que présentaient ses chroniques dans *France-Observateur*. De 1955 à 1958, plusieurs fois par mois, elle prit pour sujet des faits divers qui attestent la misère et la souffrance sociale ou politique (« Alors, on ne guillotine plus ? », « Racisme à Paris », « Les Fleurs de l'Algérien ») ou révèlent ceux qu'on ne fréquente pas (« Dialogue avec une carmélite », « Entretien avec un "voyou" sans repentir³ »). Ses chroniques en appelaient à plus de justice, exprimant sa compassion pour les mis au ban de la banlieue.

À l'hiver 1957, Duras assiste au procès du docteur Évenou et de sa maîtresse, accusés de l'assassinat de l'épouse Évenou. Sa perplexité devant l'inexplicable, la fascination devant le caractère terrible et sublime de l'énigme passionnelle orientent la chronique « Horreur à Choisy-le-Roi ». Déjà, Duras dissocie le jugement judiciaire et la décision pénale de la pertinence de toute qualification définitive ; même, elle associe qualification et fiction juridiques : « Je crois qu'il faut admettre la "vérité" des ténèbres. Je crois qu'il faut tuer (puisqu'on tue) les criminels de Choisy, mais qu'une fois pour toutes on renonce à interpréter ces ténèbres d'où ils sortent puisqu'on ne peut pas les connaître à partir du jour. » (*O*, 143-144).

La paradoxale « "vérité" des ténèbres », elle l'interroge à propos du crime d'Amélie Rabilloud. Le 13 décembre 1949, on découvre dans un train de marchandises un morceau de corps humain. Puis les jours suivants, d'autres morceaux dans d'autres trains, tous passés sous le viaduc de Savigny-sur-Orge. Soixante-sept morceaux de corps apparaissent, sauf

selon Jean-Marie Schaeffer (« La catégorie du romanesque », p. 291-302 in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, P. S. N., 2004).

3 Ces chroniques sont reprises dans *Outside* [1984], Paris, Gallimard, « Folio », 1995.

la tête... retrouvée le 30 décembre en un lieu-dit Le Château. Un mois après avoir perpétré le crime, Amélie avoue. Mais lors de son procès, elle n'explique pas pourquoi elle a dépecé le cadavre de son mari ; elle dit en mots très simples son aversion pour cet homme qui la battait, la privait de sa fille et de ses petits-enfants : "Je ne m'entendais plus avec lui". Mots si simples, en si spectaculaire décalage avec l'extravagance de son acte qu'ils témoignent de la rigoureuse humilité de la criminelle qui tout à coup, à son corps défendant, est propulsée sur le devant de la scène judiciaire et médiatique. Elle ne s'est pas repentie. Quand on lui a demandé raison de son geste, elle n'a su que répéter que Rabilloud lui rendait la vie impossible. Rendre la vie de nouveau possible, telle était sans doute l'intention qui présidait au crime, même si cette vie sortie de l'ombre des vies infâmes, celles « qui ne compose[nt] avec aucune sorte de gloire⁴ », devait désormais retourner à l'ombre carcérale : elle fut condamnée à cinq ans de réclusion, le jury ayant retenu les circonstances atténuantes.

Marguerite Duras découvre ce fait divers dans les journaux, comme elle l'explique au *Monde* le 22 février 1960 :

Je suis partie d'un fait divers réel. J'avais lu dans les journaux cette histoire d'une femme qui, au terme d'une vie douce et paisible, a tué son mari et l'a découpé en morceaux. [...] Tous les jours elle partait avec son petit sac à provisions et elle jetait un morceau par-dessus le viaduc sur les trains qui passaient ; on en a retrouvé à Lille, à Bordeaux, à Cahors.

Elle est interpellée par ce « crime qui ne rime à rien⁵ », déraisonnable et par là-même excitant, qui défoule chez les journalistes un imaginaire et une pulsion d'écriture romanesques. Mais loin des substantifs qui, sans atteindre aucune substance, qualifient Amélie dans les quotidiens (*La monstrueuse, la dépeceuse, le monstre* : désignations inspirées par la criminologie, du XIX^e siècle, entre médecine et jurisprudence⁶), l'écrivain consacre son génie au mystère de la femme, resté entier. Elle arrache le fait à la séduction du romanesque, considère païennement l'âme

4 Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 1994, p. 237-253 (p. 243).

5 *Le Monde*, 22 février 1960.

6 Voir par exemple : « Le mystère tragique de Savigny définitivement éclairci. [...] Après l'avoir assommé, le monstre avait mis trois jours et trois nuits pour parfaire sa sinistre besogne. », *Le Parisien*, 14 janvier 1950.

énigmatique d'Amélie, et par là s'approche de l'intensité passionnelle du criminel irréductible à l'étiquette du "fou".

Cette leçon de ténèbres, Duras la méditera des *Viaducs* au *Théâtre de l'Amante anglaise*. Dans la pièce de 1960, elle transpose le crime réel en un meurtre conjugal, commis par le couple Ragond sur une cousine sourde et muette, Marie-Thérèse. Claire pense le meurtre, Marcel le réalise. La facture conventionnelle des dialogues ne permet pas à la parole de produire une révélation :

Moi-même je ne sais pas à la fin de la pièce pourquoi Claire a poussé son mari Marcel à ce crime. Il y a plusieurs interprétations possibles : le suicide (actif) préféré à l'acceptation (passive) de la vieillesse, le désir de punir la sourde-muette (la victime) de son bonheur, un acte d'amour de Marcel qui obéit à Claire, le besoin de sortir de l'anonymat. Il y a aussi cette ouverture de *La Traviata* qui obsède Claire, qui symbolise la maladie de la télévision, de la radio, qui abreuvent la Seine-et-Oise⁷.

Il n'y aura donc pas d'univoque leçon ; un questionnement ouvert substitue à la vérité logique une proposition interprétative. Et c'est au théâtre qu'il incombe d'offrir au public l'ouverture des sens possibles, car Duras

pens[e] qu'il n'y a pas d'audience particulière à telle vérité, que la vérité n'est pas aristocratique et choisie, mais qu'elle s'adresse à tout le monde, et que le fait divers de la Seine-et-Oise est aussi inconnaissable que n'importe quel autre, dans quelque domaine que ce soit, fût-ce même dans celui du cœur et de l'esprit. Le cœur et l'esprit, croyons-nous, sont les choses les mieux partagées du monde. (O, 198)

L'écriture dramatique compense le silence auquel sont condamnés les criminels, coupés de toute possibilité de se dire. Surtout, elle libère les spectateurs de l'enfermement dans la clôture du sens. Elle les invite à penser plutôt qu'à (re)connaître. Duras ne fit pas de reportage sur la meurtrière, mais profita de sa mutité pour ouvrir, à tâtons, un accès vers le crime, vers la parole singulière qu'Amélie aurait pu tenir si elle avait su parler :

Je voulais conserver l'anonymat au fait divers, vu presque toujours à travers les déformations des journalistes. [...] Ce qui a retenu mon attention, c'est la bonne volonté de la femme : elle voulait sincèrement aider la justice, mais elle n'a pu expliquer son acte. C'est un peu comme les sœurs Papin qui n'ont

7 *Le Monde*, 22 février 1960.

pas été capables non plus de donner les mobiles de leur crime. Au fond, cela rejoint l'acte poétique⁸.

Au lieu de souligner son insignifiance, la pièce donne une épaisseur, une densité à ce *quidam* anonyme, inconnu. Duras fait subir une métamorphose au modèle authentique. Dans la réalité, le geste d'Amélie Rabilloud (qui vaut sans doute pour une affirmation vitale, la voix désespérée de la résistance à l'ordre patriarcal et mortifère) l'a tirée de l'obscurité sans qu'elle l'eût jamais voulu. Dans *Les Viaducs*, en revanche, Claire se vante de la trouvaille de la mise en pièces, tire fierté de son ingéniosité au point de se laisser séduire par les manœuvres du policier. Devinant le désir de gloire qui l'anime, en louant le génie du meurtre, il l'amène à s'en révéler l'auteure. Elle passera à la télévision nationale, deviendra visible, même fugacement, même au prix de la réclusion. Car la honte de se sentir relégué dans les faux bourgs, jamais représenté, dictait en partie l'acte criminel.

De ce point de vue, le personnage durassien illustre une de ces « vies des hommes infâmes », ces vies ordinaires et incendiaires révélées par les Archives de l'enfermement de l'Hôpital général et de la Bastille, auxquelles Michel Foucault a consacré une convaincante analyse :

J'ai voulu que ces personnages [ayant réellement existé] soient eux-mêmes obscurs ; que rien ne les ait prédisposés pour un éclat quelconque, qu'ils n'aient été dotés d'aucune de ces grandeurs qui sont établies et reconnues, [...] ; que pourtant ils aient été traversés d'une certaine ardeur, qu'ils aient été animés par une violence, une énergie, un excès dans la méchanceté, la vilénie, la bassesse, l'entêtement ou la malchance qui leur donnait [...] une sorte de grandeur effrayante ou pitoyable. J'étais parti à la recherche de ces sortes de particules dotées d'une énergie d'autant plus grande qu'elles sont elles-mêmes plus petites et difficiles à discerner⁹.

Cette énergie, Claire Ragond l'incarne dans *Les Viaducs*. Déjà trop intelligente pour l'intelligence dont elle dispose, comme la future Claire Lannes de *L'Amante anglaise*, exaspérée par le quotidien banal et fade de la Seine-et-Oise, elle vibre avec ravissement à l'ouverture de *La Traviata*, et revendique une vie pleine : il faut que quelque chose ait lieu. De

8 Marguerite Duras, « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », entretien avec Pierre Hahn, *Paris-Théâtre*, n° 198, juillet 1963, p. 32-37 (p. 33).

9 Foucault, « La vie des hommes infâmes », art. cité, p. 240.

médiocres banlieusards incarnent finalement le déchirement tragique d'être partagés entre « l'insignifiant et le dramatique, l'ordinaire et l'extra-ordinaire, le rangé et la démesure¹⁰ ». Soit entre l'effort de chaque instant pour ne pas s'excepter de la règle, et le scandale monstrueux de démembrer une infirme, de tuer pour sortir de l'anonymat, accéder à la hauteur du sublime. La véritable folie, se demande Claire, n'est-ce pas celle « du mérite patient d'une existence jusque-là exemplaire » (*VSO*, I, 1274), plutôt que du scandaleux passage à l'acte ? Imaginant ce qu'elle dira lors du procès, elle rejoint cette légende des hommes obscurs : « [c]e qui les arrache à la nuit [...] c'est leur rencontre avec le pouvoir¹¹ ».

À l'ordre politique auquel se frottent les infâmes de Foucault s'ajoute la pression de l'ordre médiatique. Dans une société du spectacle, passer à la télévision, c'est faire l'épreuve et la preuve de son existence, s'identifier sous le regard de tous. Tous, c'est-à-dire les spectateurs, à la fois si étrangers et si familiers à ce personnage à la fois héroïque et tragique, actif et passif, victime d'une néantisation larvée et responsable de gestes insoutenables qui assouvissent sa volonté de vivre au vu et au su de tous. C'est bien cette double dimension, spectaculaire et archétypique, qu'aurait soulignée l'adaptation des *Viaducs* au cinéma : « Le film suivrait de très près le script de la pièce ; et il y aurait l'avantage du grand cadre terrifiant de la Seine-et-Oise, où l'individu se trouve perdu, noyé, ce qui est impossible au théâtre¹² ». Finalement, Duras abandonna ce projet, jeta la pièce aux oubliettes, au profit du roman *L'Amante anglaise*, publié par Gallimard en 1966.

L'INVENTION DE L'INTERROGATEUR : *L'AMANTE ANGLAISE*

Ce roman se compose de trois sections dialoguées relevant de l'interrogatoire. Mais Duras ne rappelle justement pas, comme l'a fait Robert Pinget en 1962 dans *L'Inquisiteur*, la procédure judiciaire qui

10 *Ibid.*, p. 243.

11 *Ibid.*, p. 240.

12 Duras, « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », art. cité, p. 63.

provoque l'aveu par la question. Au contraire, elle en invente une pratique désintéressée. Loin d'Œdipe, patron des énigmes et ancêtre des policiers, l'interrogateur, défini par son rôle purement rhétorique, n'est ni juge, ni expert psychiatrique, ni criminologue. Il cherche, pour Claire, à éclairer les ténèbres en partant du moment le plus récent, l'aveu, et de l'interlocuteur le plus extérieur, Robert Lamy (première section), pour évoquer avec le mari, Pierre Lannes, le passé de sa femme, et finalement s'entretenir avec Claire elle-même. C'est l'interrogatoire qui fait exister les personnages, en même temps qu'il cerne le mystère sans l'épuiser. Le tact de la question ne vise pas à comprendre ni à élucider les ténèbres « puisqu'on ne peut pas les connaître à partir du jour ». Le sujet durassien, on le sait, n'est jamais celui du cogito mais plutôt de la clairvoyance. Idiot, différent, comme est divers le fait à l'origine duquel il se trouve, le ou la criminel(le) requiert l'intuition de l'interrogateur et du lecteur, un risque de la pensée hors de toute connaissance. Désigné par sa seule fonction, celui qui pense et (s') interroge manifeste le travail de la parole et de l'écoute :

Le travail de la vérité à produire [...] ne réside pas dans le seul sujet qui, en avouant, la porterait toute faite à la lumière. Elle [...] ne peut s'achever que chez celui qui la recueille. À lui de dire la vérité de cette vérité obscure [...]. Celui qui écoute ne sera pas simplement le maître du pardon, le juge qui condamne ou tient quitte ; il sera le maître de la vérité. Sa fonction est herméneutique¹³.

Le génie de Duras, dans le passage des *Viaducs* à *L'Amante anglaise*, c'est d'incarner cet exercice heuristique en l'interrogateur. D'ailleurs Claude Régy ne s'y trompa pas, qui fit de lui l'allégorie de l'intelligence :

[...] quelqu'un posait des questions, invisible, dans le public [...] tout d'un coup, peut-être pour la première fois, ce quelqu'un ou ce quelque chose ne représentait pas du tout un personnage ; ça représentait une force en action [...] une intelligence qui essaye d'avancer, qui essaye de voir clair et naturellement [...]. On voyait simplement l'intelligence essayer de faire bouger des frontières et de passer au-delà des murs auxquels d'habitude s'arrête notre connaissance¹⁴.

Aucune interprétation n'est jamais sélectionnée au nom du vrai ; Claire échappe. Sa folie ne sert pas non plus à identifier la peine à lui réserver

¹³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, Paris, Gallimard, 1976, p. 89.

¹⁴ Claude Régy, « Un spectacle de voyeurs », *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 422, 15 mars 1969, p. 7.

ni la mesure de sûreté qui protégera la société. Duras, d'une certaine façon, retrouve l'esprit de l'article 64 du Code pénal de 1810 résumé par Foucault : il n'y a pas de crime si l'infracteur est en état de démence. Si son auteur est fou, le crime disparaît, et la faute ; le diagnostic médical interrompt la procédure judiciaire et impose un non-lieu. Ce n'est pas la gestion scientifico-juridique de la folie qui intéresse Duras, mais son efficence culturelle : « [La folie] est, à l'heure actuelle, la seule valeur véritable, l'élargissement de la personne. Dans le monde de la folie, il n'y a ni bêtise ni intelligence. C'est la fin du manichéisme, de la responsabilité, de la culpabilité¹⁵. » D'une phrase l'auteure balaie les deux forces de correction en Occident : la raison socratique, qui « croit à la cause et à l'effet et partant à un rapport nécessaire entre la faute et la punition, entre la vertu et le bonheur, et [dont] les opérations arithmétiques ne laissent pas de reste¹⁶ ». Et le péché chrétien.

Que reste-t-il, en Claire Lannes, d'Amélie Rabilloud ? Comme son modèle, elle a commis seule son crime, sans chercher aucune gloire. Mais elle est mue par une aspiration mystique, l'amour de Cahors et la catastrophe de la trahison, celle qui précipite aussi Lol V. Stein dans la folie. Alors qu'aucune passion n'a jamais compensé l'enfer vécu par Amélie, au contraire, dit Duras, Claire, comme Lol « ont derrière elles ce qui a donné de l'importance à leur vie : leur amour. Leur centre de gravité [...] est dans le passé¹⁷ ». Tuant sa cousine Marie-Thérèse, Claire attaque une image du plaisir, les clichés du confort et du conformisme dont ne s'accommodent pas les tempéraments passionnés, authentiques. Au goût des médiocres, Duras préfère le dégoût des insoumis : « Le dégoût des viandes en sauce, c'est le dégoût de l'opulence, de la graisse, de l'accommodation à la vie, du bonheur qu'on s'aménage, du bien-vivre, du confort, même du confort intellectuel. À l'opposé, il y a la menthe anglaise, cette plante qu'aime Claire¹⁸. »

À la mystique de l'amour qui aurait armé – au moins partiellement – le bras de Claire, s'ajoute une seconde mystique qui anime le geste, littéraire cette fois, de Marguerite : une idée, religieuse comme l'écoute de l'interrogateur, de l'écriture. Le jeu poétique sur les mots et les sons

15 Jacqueline Piatier, interview de Duras, *Le Monde*, 29-30 mars 1967.

16 Friedrich Nietzsche, « Socrate et la tragédie », *Autour de La Naissance de la tragédie*, *Œuvres*, Marc de Launay (éd.), vol. I, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2000, p. 161.

17 Piatier, interview de Duras, art. cité.

18 *Ibid.*

qui préside à tout acte littéraire est mis en abyme dans le roman. Pierre Lannes raconte que Claire se contentait des illustrés pour enfants, et qu'il n'a jamais réussi à la convertir à la lecture, soit à la mémorisation des bonnes graphies. Aussi écrivait-elle la menthe anglaise comme l'"amante en glaise". Traversée par une image d'elle-même greffée sur celle de la plante poivrée, incapable de la verbaliser, elle la fait entendre par la vertu de l'homophonie, en projetant sur la plante pétrifiée ce qu'elle est devenue, sans sève et sans amour. Ainsi se tient, dans l'hétérodoxie, un discours signifiant, à l'insu de celle qui parle, à la fois exilée et exhibée dans l'écriture. Claire, grâce à la menthe qu'elle aime, cette plante noire et maigre qui a l'odeur du poisson de l'Île des Sables, échappe à la règle de l'orthographe comme au premier des Dix Commandements, et à l'enfermement d'une situation sans issue. Elle dit sa différence.

La parole poétique, pour Duras, est liée au risque de la dislocation. Mais c'est elle aussi qui défait l'éloquence des tribuns et de la tribu, de sorte que de l'erreur de Claire jaillisse avec l'éclat d'une souffrance l'éclair d'un sens, et que « du choc de ces mots et de ces vies naisse pour nous encore un certain effet mêlé de beauté et d'effroi¹⁹ ». D'une part l'écrit, la faute d'orthographe, vaut un cri : il en émane une vérité du sujet, déjouant le processus de refoulement qui a longtemps suspendu le bras d'Amélie au-dessus de Savigny-sur-Orge et celui de Claire au-dessus de Viorne. D'autre part, le sens du crime traqué par la justice, et l'âme du criminel sondée par l'expertise psychiatrique sont débordés par le jeu de la signification tel que Barthes le conçoit à propos du fait divers, « où l'événement est pleinement vécu comme un signe dont le contenu est cependant incertain. Nous sommes ici, si l'on veut, non dans un monde du sens, mais dans un monde de la signification ; ce statut est probablement celui de la littérature, ordre formel dans lequel le sens est à la fois posé et déçu²⁰ ».

La proposition de Barthes sur le « statut de la littérature, ordre formel dans lequel le sens est à la fois posé et déçu²¹ », est confirmée par le premier chapitre du roman de 1966. L'interrogateur dévide la

19 Foucault, « La vie des hommes infâmes », art. cité, p. 239.

20 Barthes, « Structure du fait divers », art. cité, p. 197. Barthes précise en note qu'il entend « par *sens* le contenu (le signifié) d'un système signifiant, et par *signification* le procès systématique qui unit un sens et une forme, un signifiant et un signifié » (*ibid.*).

21 *Ibid.*, p. 197.

bande magnétique enregistrée au Balto, sur laquelle sont déposés les aveux de Claire. Pour vérifier l'authenticité de certains points, il attend la confirmation de Robert Lamy. Mais les détails factuels, au lieu de replier l'énigmatique sur de l'univoque, en soulignent la complexité. Le discours de Lamy peut ne pas se référer totalement au réel, et transgresser les règles d'informativité et de sincérité d'une communication loyale : « *Tout ce qui est dit ici est enregistré. Un livre sur le crime de Viorne commence à se faire / [...]* – La différence entre ce que je sais et ce que je dirai, qu'en faites-vous ? / – *Elle représente la part du livre à faire par le lecteur. Elle existe toujours.* » (AA, II, 667). Les échappées, les ellipses laissent un espace de manœuvre à l'intelligence et un espace de l'œuvre au lecteur qui participe au vertige du jeu de la signification. Aucune résolution du mystère ne se peut espérer, qui annulerait les ténèbres. Au règne de l'univoque et du simple Duras substitue l'empire de l'équivoque et du complexe qui ne cesse de re-susciter le leitmotiv "Comment savoir", génératrice de toute son écriture. Ainsi dans le deuxième chapitre, quand Pierre Lannes demande « ce que je vous dis vous amène-t-il vers une explication de son crime ? », l'interrogateur répond : « *Vers plusieurs explications, différentes de celles qui m'étaient venues à l'esprit avant de vous entendre. Mais je n'ai pas le droit d'en retenir une dans le livre qui se fait.* » (713). « Le livre qui se fait », ou plutôt les fables qui se font dans les esprits des lecteurs-interrogeurs resteront ouvertes, ambigües.

Si le même fait divers, l'affaire Rabilloud, a fourni le prétexte aux deux textes de Duras *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* et *L'Amante anglaise*, seul le second relève de l'ordre littéraire, fait d'accomplissement et d'inachèvement, de proposition et de déceptivité. Duras, sentant la fausseté des *Viaducs*, en refusa la reproduction et la mise en scène. Mais elle a confirmé la justesse de *L'Amante anglaise* jusqu'à la publication du *Théâtre de l'Amante anglaise* en 1991, resserrant sur les deux seuls membres du couple les questions de l'interrogeur.

Michel Foucault a relevé dans la modernité la coïncidence de la pratique coercitive de l'aveu et de l'invention de la littérature :

Au moment où on met en place un dispositif pour forcer à dire « l'infime », ce qui ne se dit pas, ce qui ne mérite aucune gloire, « l'infâme » donc, un nouvel impératif se forme qui va constituer ce qu'on pourrait appeler l'éthique

immanente au discours littéraire de l'Occident [. . .] [. . .] la littérature au sens moderne du mot [. . .] y a son lieu et ses conditions d'existence.

De là son double rapport à la vérité et au pouvoir. Alors que le fabuleux ne peut fonctionner que dans une indécision entre vrai et faux, la littérature, elle, s'instaure dans une décision de non-vérité : elle se donne explicitement comme artifice, mais en s'engageant à produire des effets de vérité qui sont reconnaissables comme tels [. . .]²².

Que le discours littéraire au sens moderne du terme apparaisse en même temps que la confession, il s'y oppose toutefois puisqu'il n'abolit rien et n'absout personne. Il se distingue aussi du discours des archives qui consignent et conservent. Enfin, face à l'éclat sidérant des faits divers, à leur couverture médiatique souvent tonitruante et spectaculaire, l'écriture littéraire assume un pari éthique et un enjeu politique. Le statut de la littérature serait bien en effet d'apprivoiser sans l'appréhender la singularité du fait immanent, discordant, non modélisable, de l'approcher dans sa singularité sans le simplifier pour le comprendre. S'il y a une intelligence littéraire – intelligence de laquelle *Les Viaducs* ne procédaient pas –, elle est plus proche du tact que de la saisie, de l'intelligence biblique que de l'intelligence socratique, et sacrifie plus à l'éthique qu'à la logique.

Exemplairement, à partir de l'affaire Rabilloud, *L'Amante anglaise* choisit la justesse esthétique d'effets de vérité suspendus à la religieuse écoute de l'interrogateur, effets de vérité qui ne permettent ni de ranger le crime ni de comprendre la criminelle. Parole au second degré, le questionnement qui est le principe poétique et le moteur énergétique du roman choisit, plutôt que la sidération devant la monstrueuse dépeceuse, la considération pour le dire obscur de Claire et pour la « lumineuse énigmatiçité de formules lapidaires et poétiques²³ » qui ouvrent à l'interprétation et au feuilletage des sens.

Marie-Hélène BOBLET
Université de Caen Normandie

22 Foucault, « La vie des hommes infâmes », art. cité, p. 252.

23 *Ibid.*