

L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs

Arnaud Rykner

► **To cite this version:**

Arnaud Rykner. L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs. Marguerite Duras et la pensée contemporaine, Jun 2007, Göteborg, Suède. p. 181-193. halshs-00288290

HAL Id: halshs-00288290

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00288290>

Submitted on 8 Sep 2010

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.

A.Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs »

In *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, textes réunis par Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors-Paillart, Romanica Gothoburgensia, Göteborg Universitet, 2008, p. 181-193.

L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs

Arnaud Rykner

Université de Toulouse-Le Mirail / Institut Universitaire de
France

« La physique quantique remettait tellement en question l'image traditionnelle du monde, elle semblait, corrélativement, si énigmatique qu'elle suscita immédiatement des interprétations multiples dont elle devint peu à peu indissociable. [...] Ainsi, une mutation profonde intervenait, qui réintérait la philosophie dans la science. Avec la physique quantique, on ne pouvait plus parler de la philosophie comme d'une métaphysique. La philosophie et la physique redevenaient pratiquement indissociables. » (Daniel Parrochia, 1997, p. 170.)

« Elle aurait parlé de beaucoup de choses, de la géographie des lieux traversés, de la fin du monde, de la mort, de la solitude de la terre dans le système planétaire, des nouvelles découvertes sur l'origine de l'homme. Ces propos n'auraient jamais relevé d'une connaissance précise du problème abordé. Elle aurait fait des erreurs – parfois énormes – sur... la science, la géographie, les dernières découvertes interstellaires. » (*Le Camion*, p. 22.)

Qu'on se le dise, Marguerite Duras est un écrivain profondément « réaliste » ; et elle l'est en accord avec l'*épistémè* la plus contemporaine, qu'elle a autant anticipée que contribué à faire émerger.

Réaliste, bien sûr, non dans une acception qui la conduirait à vouloir reproduire ou donner à comprendre le semblant de réel auquel on a à faire quotidiennement. Mais réaliste dans le sens où elle nous permet d'accéder à un niveau de réalité qu'on aurait pu croire hors de notre portée, et que la science moderne nous a appris sinon à connaître du moins à pressentir. Réaliste, en fait, dans le sens où David Deutsch, professeur de physique à Oxford University et pionnier de l'informatique quantique, a pu écrire :

« En tant que réalistes nous tenons que la réalité est bien là, à l'extérieur de nous, objective, physique, indépendante de ce que nous pensons à son sujet. *Mais nous n'avons aucune expérience directe de cette réalité. Les fragments ultimes de nos expériences externes relèvent de la réalité virtuelle* – tout comme les fragments ultimes de notre savoir [...]. » (Deutsch, 2003, p. 144. Je souligne.)

Autrement dit, le réel (contrairement à la sensation immédiate qui nous le fait éprouver) n'existe pas en soi. L'observation et la mesure cristallisent quelque chose que nous pouvons appeler réalité mais qui n'existe pas en deçà d'elles. L'écrivain réaliste traditionnel (qu'on me permette de le figer lui-même sous cette appellation) est alors cet observateur et cet instrument de mesure qui rend compte d'un état donné de réel. Il est exactement¹ comme la torche qui tente de saisir l'oiseau de nuit en le fascinant et l'immobilisant : il permet d'en saisir la morphologie, mais c'est tout. Il ne peut rien nous dire du mouvement de cet oiseau dans l'obscurité, puisqu'au moment où il l'éclaire il le fige en une posture qui nie tout mouvement. Autrement dit, au moment même où il tente de le saisir (où il le photographie, pour reprendre cette fois un paradigme qui a souvent servi à l'écriture réaliste et qui, par le détournement qu'en fera Duras, nous rapproche de notre sujet²), il en rate sans doute l'essentiel ; il est incapable d'en rendre le mouvement invisible qui seul justifie l'intérêt qu'on peut avoir pour sa morphologie et qui en fait un oiseau bien vivant et non une volaille empaillée. Proposant une autre approche du réel qui, à l'inverse, permet de rendre compte de ces mouvements obscurs de la réalité, l'écriture durassienne opère dès lors une révolution dont on n'a pas fini de mesurer l'ampleur et la portée : aux écritures qui lui sont antérieures, elle est à peu près ce que la physique quantique est à la physique classique.

Le danger d'une telle analogie, c'est précisément son caractère analogique... Le « comme si » est certainement la modalité la plus primaire de la pensée, sinon son degré zéro. Je voudrais cependant montrer que Duras nous permet d'aller au-delà du « comme si » et que le bouleversement qu'elle a produit dans la littérature est implicitement dans la continuité de la révolution quantique, au point que je n'hésiterais pas à dire qu'elle est la première à marquer véritablement l'avènement d'une « écriture quantique ».

Le monde quantique de Marguerite Duras

Parce qu'elle a très tôt nié l'évidence même du réel, son caractère de preuve immuable et sa fixité, Duras a travaillé à une destruction systématique des coordonnées traditionnelles de l'œuvre. Celles-ci,

qu'avaient fini par imposer deux cent cinquante ans de physique newtonienne, mais aussi, intuitivement, notre expérience la plus quotidienne de la réalité, se trouvent en effet presque systématiquement remise en cause, au moins à partir du *Ravissement de Lol. V. Stein*. A la construction d'un univers unique, stable et cohérent, à la manière de l'univers balzacien et de la plupart de ceux que se sont attachés à décrire les écrivains jusqu'au milieu des années 50, Duras oppose ainsi ce que la science quantique (de Hugh Everett à David Deutsch) a joliment nommé *multivers*³, terme qui a depuis fait florès dans la sphère des jeux vidéos. Rejetant, comme les théories quantiques, le matérialisme qui avait dominé jusque là, Duras adopte à sa façon le principe de *non-séparabilité* qui est au cœur de cette nouvelle appréhension du réel :

A l'opposé du regard de la physique classique, la physique quantique nous permet d'adopter le point de vue selon lequel la base du réel n'est pas une grande accumulation de matière⁴, mais plutôt une conscience. [...] La physique de Newton était avant tout une doctrine matérialiste qui présupposait « qu'être veut dire être matériel » (H. Margenau, « Open Vistas », Ox Bow Press, Woodbridge, CT, 1961 ; nouvelle édition 1983, p. 47). [...] Au contraire, un des aspects fondamentaux de la réalité quantique est sa non-séparabilité. (Schäfer, 2005, p. 2.)

Cette non-séparabilité - que Duras en ait eu l'intuition première ou qu'elle ait été elle-même inconsciemment nourrie par les bouleversements scientifiques de son temps - est au cœur du processus d'élaboration du réel dans son œuvre, et se traduit notamment par le caractère systématique des procédés de superposition. Quasiment aucun personnage, aucun événement, aucun lieu, aucune temporalité ne sont donnés sans que des personnages, des événements, des lieux, des temps, fussent-ils contradictoires, ne puissent s'y superposer, empêchant résolument le lecteur de décider de ce qu'on pourrait nommer la « matérialité fictionnelle » de telle ou telle figure proposée par le livre.

L'une des œuvres les plus représentatives de cette confusion, qui participe de l'élaboration d'un monde complexe et non univoque, est peut-être celle qui réunit les trois Aurélia Steiner. Sans même penser à tous les personnages durassiens qu'unissent le patronyme et sa déclinaison Stein/Steiner, on ne peut qu'être fasciné par la puissance unificatrice de ce « nom sans sujet » (*Aurélia Steiner*, 1979, p. 130). Au personnage clairement déterminé, « étiquetable », avec une identité fixe, unique et séparée, l'écrivain préfère rapidement l'entité trouble et indistincte, ou pour le dire autrement *superposable*. Aurélia Melbourne, Aurélia Vancouver, Aurélia Paris se présentent ainsi comme trois états d'une même enfance, à moins qu'il ne s'agisse de trois consciences qui se croisent, fusionnent, puis se séparent à nouveau sans que l'on puisse clairement distinguer quelle Aurélia parle dans ces voix qui avancent

comme une succession d'ondes. Le sentiment que l'on a alors est proche de celui que fait naître la rencontre des quantons qu'évoquent Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod pour expliquer l'« indiscernabilité » quantique :

Cette notion signifie qu'il est impossible d'étiqueter les quantons ; si deux quantons identiques (deux protons par exemple) viennent à se mélanger temporairement, on ne peut plus dire lorsqu'ils se séparent lequel avait le numéro 1, et lequel avait le numéro 2. Pour comprendre cette idée, il suffit de considérer deux vagues d'égales amplitude et d'égale vitesse qui viennent à la rencontre l'une de l'autre à la surface de la mer.



Lorsqu'elles arrivent au même point, il se forme temporairement une vague d'amplitude double.



Ensuite (nous simplifions volontairement) cette grande vague se sépare en deux vagues A et B qui s'éloignent l'une de l'autre.



On peut évidemment dire que B est la vague 1 qui a franchi le point de rencontre, et continue son chemin. Mais on peut tout aussi bien dire que lors de la rencontre, 1 et 2 ont rebondi l'une sur l'autre, et que B est la vague 2 qui rebrousse chemin. [...] Ainsi le caractère ondulatoire des quantons entraîne l'indiscernabilité des quantons identiques. (Ortoli & Pharabod, 1994, p. 80.)

De la même façon, Duras ne cesse de jouer sur la superposition et l'indiscernabilité de ses personnages, rendant compte d'un état de réel – ou d'un état de conscience – inconnu jusque là, et qui défie la psychologie littéraire ordinaire. La correspondance établie entre les trois Aurélia, la superposition des lieux où elles vivent, se décline d'ailleurs à l'intérieur de chaque texte qui joue sur la confusion des temps et des lieux

autant que des identités, confusion qui s'étend à chaque composante de l'histoire :

Mais qui êtes-vous ?
Qui ?
Comment cela se ferait-il ?
Comment cela se serait-il fait ?

A Londres au cours de cette peste, vous croyez ?
Ou de cette guerre ?
Dans ce camp de l'Est allemand ?
Dans celui de Sibérie ? Ou dans ces îles, ici ?
Ici, vous croyez ?
Non ? (*Aurélia Steiner*, 1979, p. 113-114)

L'extension illimitée du temps qui en découle permet ailleurs de transcender les générations. « Ma mère, dit Aurélia, elle s'appelait Aurélia Steiner », tandis que, dans *Savannah Bay*, fille, petite fille et grand-mère se juxtaposent sans qu'on puisse les départager tout à fait (« La ressemblance est telle... la date ne compte pas », p. 80). Ce procédé apparaît en fait comme une constante de l'œuvre de Duras, qui l'applique aussi bien aux personnages, qu'aux images ou aux textes. Ainsi, le début bien connu d'*Hiroshima mon amour*, où le champignon de Bikini (trace de la bombe dont on a pu dire qu'elle était explicitement une « invention quantique⁵ ») vient se projeter sur la peau des amants, a certes été supprimé par Resnais ; mais l'ensemble du scénario est écrit, lui, à partir de la superposition des lieux et des identités : Hiroshima / Nevers, le Japonais / l'Allemand, le tout prenant le nom générique d'Hiroshima (« Hiroshima, c'est ton nom ») de même que toutes les Aurélia s'appellent Aurélia Steiner. Le nouvel espace-temps ainsi créé dans chaque cas répond exactement à celui découvert par la relativité restreinte (comme les jumeaux de Langevin qui finissent par avoir neuf ans de différence) puis confirmé par la révolution quantique - apte à donner quelques fondements aux fantasmes les plus fous de téléportation ou de voyage à travers le temps... L'apparition de chaque personnage dans chaque lieu fonctionne ainsi par « saut quantique », à la manière du quanton, comme si chaque personnage, justement, n'était qu'un état donné de l'énergie d'un seul, capable de « sauter » d'une orbite sur une autre, voire d'occuper au même instant deux positions contradictoires dans l'espace :

Les scientifiques ont réalisé des expériences qui démontrent que les particules se comportent comme si elles se trouvaient à deux endroits en même temps. (Simone, 2005)

Difficile de s'étonner alors du glissement d'Aurélia Steiner de Melbourne à Vancouver ou de Vancouver à Melbourne lorsque l'on sait que des découvertes rien moins que poétiques nous apprennent que tel est le comportement de la matière quantique. En un sens, Duras rêvant ses personnages, ne fait que tisser scrupuleusement cette étoffe du réel qui nous constitue, où rien ne fonctionne comme ce qu'on croyait acquis dans le monde atomique.

De la même façon, la virtualisation systématique de ses scénarios répond peut-être autant à une fantasmagorie personnelle qu'à une réalité scientifique qu'elle contribue à rendre perceptible, sinon compréhensible.

Les modalités du réel : le virtuel, le possible, le conditionnel... et la « théorie *toe* »

Là où d'autres écrivains mettent tout en œuvre pour faire croire à la réalité sinon à l'actualité des univers qu'ils donnent à voir, Marguerite Duras s'ingénie à tout faire pour dé/stabiliser le sien, pour l'arracher à la fixité illusoire et mortifère, se contentant d'un *possible* infini et multiforme. C'est peu dire qu'elle a fait sien le « principe d'indétermination » d'Heisenberg ; elle n'a cessé de le reformuler à sa façon mais c'est dans *Savannah Bay*, sans doute, que la nécessité d'une telle incertitude est la plus manifeste, tant dans les dialogues que dans les didascalies :

Madeleine : Vous êtes ma petite fille ?

Jeune femme : Peut-être.

Madeleine (*cherche*) : Ma petite fille ?... Ma fille ?...

Jeune femme : Oui, peut-être. (P. 13.)

Il est probable que la naissance de la jeune fille coïncide de façon tragique avec cet événement, mais nous ne pouvons pas l'affirmer. Ici, rien n'est sûr. (P. 31.)

Madeleine : On ne savait jamais... Personne, personne ne savait jamais... On n'était jamais tout à fait sûr... (P. 38.)

Madeleine : Oui, on commence à douter de ce qui est arrivé, de qui est mort, de ce qui est resté en vie, de quel livre c'était, de quelle ville, de qui, de qui souffre, de qui connaît l'histoire, de qui l'a faite... (P. 70.)

L'existence même de la pièce, écrite pour Madeleine (Renaud), à laquelle on assiste pourtant, finit par être mise en doute :

JF : On n'a pas voulu vous écrire cette pièce de théâtre ?

Madeleine (*temps*) : On n'a jamais voulu. [...].

JF : On aurait entendu une chanson...

Madeleine : Oui : « Mon amour, mon amour » (*Temps*). Vous la connaissez ?

JF : Oui. [C'est précisément celle qu'on entend au début de la pièce]

Madeleine : La pièce ne sera jamais écrite. Alors autant mourir.

JF : Autant vivre, pareil...

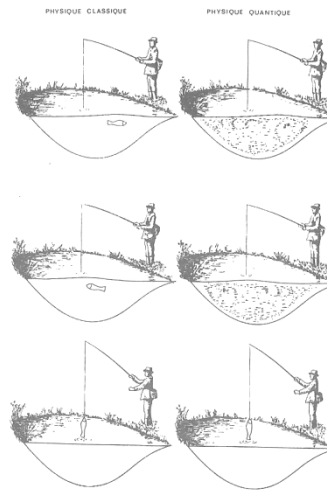
Madeleine : Pareil... C'est vrai, au fond.

JF : Ainsi, c'est une pièce qui n'a été ni jouée ni écrite.

Madeleine : Rien... [...] Mais jamais rien n'est complètement joué précisément au théâtre... alors... On croit jouer ça alors qu'on joue ça... (P. 128-129.)

Tout se passe ainsi comme si la réalité donnée à voir n'existait pas ou plus précisément comme si elle n'était elle-même qu'une potentialité, une *probabilité*, à la fois présente et absente, ici et nulle part, et qui se concrétiserait seulement sous notre propre regard. A la limite, Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod auraient pu citer *Savannah Bay* en exemple, en lieu et place de leur troublante parabole des « poissons solubles », afin de nous aider à imaginer la réalité quantique :

Un poisson évolue dans une mare si boueuse qu'on ne peut absolument pas le voir. Un pêcheur tente sa chance, et au bout d'un certain temps le poisson mord. Le pêcheur relève sa canne et voit le poisson suspendu au bout du fil. Il en conclut logiquement qu'auparavant le poisson se déplaçait dans la mare [...]. Supposons maintenant que la mare représente une boîte absolument vide, à l'exception d'un électron solitaire figuré par le poisson [...]. Le dispositif de pêche (canne, ligne, hameçon) symbolise une sonde introduite dans la boîte [...]. Quand le signal apparaîtra, l'observateur normalement constitué en conclura que l'électron a rencontré la sonde, et qu'auparavant il se déplaçait dans la boîte. Il aura tort. Avant d'interagir, l'électron occupait toute la boîte, avec une probabilité plus ou moins grande d'être détecté en tel ou tel endroit. C'est comme si avant de mordre le poisson occupait toute la mare, avec des endroits où il était plus dilué et d'autres où il était plus concentré. Un tel poisson « quantique », qui ne se concrétise que lorsqu'il est pris, ne correspond à rien de ce que nous avons l'habitude d'observer. (Ortoli & Pharabod, 1994, p. 11-13)



A la fois partout et nulle part, *peut-être* ici et/ou *peut-être* là-bas, le quanton, base objective de la réalité, est avant tout une *possibilité* de réalité. De même, la fable durassienne n'est jamais qu'une histoire possible, juxtaposée à toutes les autres histoires possibles qui font la trame de son univers. Donnée non comme une réalité fixe et qui ne dépend de personne, mais comme une réalité qui demande à être actualisée par un observateur (cf. le pêcheur / la sonde de la fable quantique), elle se traduit logiquement par une profusion de conditionnels, dont on sait l'importance depuis *India Song*.

L'usage d'un tel mode n'est évidemment pas anodin, et n'est en rien une forme de maniérisme durassien - aussi connoté que soit le conditionnel depuis l'usage presque systématique qu'en fit l'écrivain. Il relève de l'intuition extraordinaire d'une artiste qui a su, avant tous les autres, redonner à la réalité sa force et sa potentialité. On notera cependant que l'écriture de Duras ne se contente pas de multiplier les conditionnels (opérant une transformation en cela déjà plus importante que le passage au passé composé opéré par Camus dans *L'Etranger*). Elle associe en fait deux modalités qui se contredisent et se confortent à la fois, en alliant régulièrement le conditionnel *et* le présent. Dans ce jeu de donné/repris qu'installe un tel couple grammatical, on retrouve la force du doute instauré par la science moderne vis-à-vis de la réalité immédiate qui ne peut qu'émerger d'une masse indistincte et multiforme :

C'aurait été un film.

(Temps)

C'est un film, oui.

Le camion aurait disparu. Et puis ensuite serait réapparu. [...] Et puis au bord de la route une femme aurait attendu. Elle aurait fait signe. On se serait approché d'elle. C'est une femme d'un certain âge. (*Le Camion*, p. 11-12)

Elle ne reviendrait jamais.

Le soir de son départ, dans un bar, vous racontez l'histoire. D'abord vous la raconter comme s'il était possible de le faire, et puis

vous abandonnez. Ensuite vous la racontez en riant comme s'il était impossible qu'elle ait eu lieu ou comme s'il était possible que vous l'ayez inventée. (*La Maladie de la mort*, p. 54-55)

Une nouvelle fois, tout se passe comme si Duras s'avérait savoir sans les scientifiques (comme elle le fit, de la psychanalyse, sans Lacan...), ce que la science la plus contemporaine nous apprend sur le réel :

Chaque molécule est un système quantique. Une molécule ne peut faire rien d'autre que de sauter d'un état à un autre. De telles transitions se passent entre l'état qu'une molécule occupe et un état vide de son espace-état. Les chimistes quantiques appellent les états vides virtuels. [...] Dans une transition moléculaire, un état occupé devient virtuel (quittant la réalité), tandis qu'un état virtuel devient réel (entrant dans la réalité). Il s'ensuit qu'un système a besoin d'états vides pour qu'il puisse se transformer. (Schäfer, 2005, p. 1).

Sans m'attarder plus longuement sur la façon dont l'écriture durassienne se nourrit précisément de cette expérience du vide (que la science a réintroduit en son cœur après avoir longtemps nié jusqu'à son existence), je voudrais revenir un instant sur la complémentarité de ces différents états sur lesquels le scientifique insiste à plusieurs reprises. L'une des idées centrales de la théorie quantique c'est qu'à côté de l'univers réalisé et perceptible existe en permanence – et *interagissant avec celui-ci* (ce qui pousse même certains scientifiques quantiques à basculer vers les sciences occultes et la parapsychologie⁶) – une multitude d'univers parallèles. Dans la première version de *Savannah Bay* Duras écrivait précisément (ce que l'on pourra comparer avec la version scénique citée plus haut) :

Presque jamais rien n'est joué au théâtre... tout est toujours comme si... comme si c'était possible... (*Savannah Bay*, p. 64)

En opposant ainsi le « joué » et le possible, l'écrivain souligne indirectement une opposition qui structure, et d'une façon fondamentale, l'essentiel de son théâtre. Face au joué, qui n'est que l'actualisation délicate et souvent mortifère d'un état du réel, on retrouve ainsi systématiquement la dimension du « lu » qui rejoint en fait celle du virtuel (pour lequel Duras manifesterait un goût toujours plus vif, au point d'en faire l'essence du théâtre dans *La Vie matérielle*). On se souvient notamment que *L'Eden Cinéma* alterne explicitement les scènes lues (dites par le narrateur) où s'expriment toutes les potentialités imaginaires du langage, et les scènes jouées, centrées sur la fable primaire (qui servait de base au *Barrage* et reviendra régulièrement jusque dans *L'Amant de la Chine du Nord*). Cette partition structure de même le cinéma de Duras où le texte sera toujours porteur d'un potentiel infini d'images quand les images elle-mêmes auront tendance à fixer, sinon figer, le réel. *Le Camion* lui-même repose sur une telle confrontation entre le film actuel

(les images du camion qui défilent) et le film possible (que chacun visionnera dans sa tête au gré des mots du dialogue). Dans *L'Homme atlantique*, l'écran noir est même là pour affirmer à sa façon le triomphe des « états vides » (virtuels) sur les « états occupés » (réels) dont parlait Lothar Schäfer. Et si celui-ci pouvait conclure son propos en soulignant que « dépourvu d'états vides, un système ne peut pas changer », Duras, très clairement, a choisi de construire un système en perpétuel évolution – une manière post-moderne d' « image-mouvement »... Ainsi s'explique aussi, peut-être, le désir formellement exprimé dans *Le Camion* :

Ç'aurait été un film sur... l'amour ?

Oui, sur tout.

Ç'aurait été un film sur tout.

Sur tout à la fois :

Sur l'amour. (*Le Camion*, p. 41)

Tenir « tout à la fois », c'est la tentation d'une œuvre qui ne se contente pas d'une version « réalisée » (dans tous les sens du terme, y compris cinématographique) du réel. Mais c'est aussi le fondement d'une œuvre qui, à la non-séparabilité évoquée plus haut, ajoute le désir de produire une théorie universelle, qui embrasse tous les états du réel à la fois et non seulement ceux auxquels nos sens nous donnent accès. Cette « Théorie de Tout » (ou « théorie *toe* » : *theory of everything*, Deutsch, 2003, p. 21)⁷, Duras nous en donne une version littéraire, théâtrale et cinématographique, véritable M. Jourdain de la pensée quantique.

Ecrire quantique

Le caractère protéiforme de ces « textes-théâtres-films » participe lui-même de cette théorie *toe* version Duras. Comme les particules dont parle Max Planck, l'œuvre de cette dernière échappe à l'assignation définitive d'un lieu :

« [...] chaque point du système se trouve en un certain sens à tout moment simultanément dans tous les endroits de l'espace entier dont le système dispose, et ceci non pas seulement avec son champ de force mais avec sa propre masse et sa propre charge. » (Planck, 1963, pp. 14-15)

Autrement dit, à l'image des personnages et des lieux d'*India Song*, les différents supports adoptés par chaque version de l'œuvre ne sont que des positions possibles de cette dernière ; et Duras, inlassablement la traque ainsi, sans prétendre, jamais, en avoir fini avec elle – sans prétendre jamais en avoir fixé les coordonnées définitives. Au contraire, parce qu'elle sait que le réel n'est pas *assignable* et qu'il excède et les mots du texte, et l'espace du théâtre, et les images du film, elle a besoin de cette circulation permanente qui lui permet d'être au plus près du quantum poétique et métaphysique qu'elle étudie.

De la même façon, la réécriture et le fonctionnement cyclique de la plupart des œuvres durassiennes peuvent se lire à la lumière de cette instabilité essentielle qui fonde la « Théorie de Tout ». Si l'on veut bien revenir de nouveau à l'œuvre de Balzac, tout aussi extraordinaire bien qu'à l'opposée de celle qui nous intéresse ici, on comprendra mieux dans quelle mesure l'une et l'autre relève de deux épistémès radicalement différentes. Balzac s'évertue à construire un monde cohérent ; dans *La Comédie Humaine*, chaque élément nouveau vient confirmer les données des romans précédents (si besoin, l'auteur modifie les œuvres antérieures pour parvenir à ses fins). Après avoir assisté à l'ascension de Rastignac, nous verrons celle de Rubempré, qui croisera régulièrement son prédécesseur et ne prendra parfois de réalité et de relief qu'en fonction de lui ; de même le destin de Vautrin se construit, livre après livre, comme s'il s'agissait d'un immense jeu de legos où chaque brique textuelle vient étayer la précédente ; de la même façon encore, le retour de personnages annexes, tels le Docteur Bianchon, sert de ciment à l'ensemble. Mais cet ensemble ne prend forme sans qu'aucune œuvre ne répète les précédentes. Chacune n'est qu'un point de vue sur un monde que l'on découvre sous un angle nouveau, sans que la nature ni la structure n'en soit bouleversées, bien au contraire. A l'inverse, et la comparaison pour être facile n'en est pas moins essentielle à la compréhension de l'œuvre, Duras ne cesse de réécrire, dans un mouvement de confirmation/contradiction perpétuel, la même œuvre, avec les mêmes personnages systématiquement décalés, à la fois ressemblant et entièrement différents. Au monde newtonien de Balzac a succédé l'univers quantique de Marguerite Duras, au déterminé a succédé l'indéterminé, à la causalité la probabilité, à la certitude l'incertitude.

Ainsi s'explique même qu'à la Vérité si chère à Balzac et à ses héritiers, Duras ait également préféré le mensonge - ou plus précisément ce que le système classique aurait appelé mensonge mais qui, n'ayant plus de lien avec une vérité mesurable et certifiable, relève tout simplement du mouvement même du réel. Et si l'écrivain peut dire qu'« il n'y a rien de vrai dans le réel⁸ » c'est parce que celui-ci, pour reprendre cette fois l'expression d'Heisenberg, est toujours « entre l'idée d'un objet et un vrai objet » (Schäfer, 2005, p. 3). Pour le dire autrement, il n'est jamais qu'une version du *possible*. La fascination ainsi ressentie pour son amant Gérard Jarlot (« l'homme menti » de *La Vie matérielle*), et les nombreux personnages de « menteurs » qui parsèment les livres et les films de Duras, relève de cette découverte existentielle. Le mensonge ainsi compris n'est pas une transformation du réel, mais un autre état de ce dernier. De même, les contradictions multiples à l'intérieur de chaque œuvre, les jeux sur les négations qui semblent annuler des affirmations précédentes ne visent ni la falsification, ni la déréalisation de la fable, mais sa dématérialisation. C'est en ce sens qu'il nous faut sans doute lire le début de *L'Amant* :

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a pas de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. (*L'Amant*, p. 14)

Ce glissement continu des quanta, aussi bien psychiques que physiques, cette fluctuation perpétuelle sont tellement inhérents au réel que l'écriture durassienne ne peut, au bout du compte, que se définir par rapport à eux. Et elle le fait dans une proximité si grande - et si troublante - avec le discours scientifique contemporain, qu'on me pardonnera de citer un peu longuement ces lignes du « bloc noir » de *La Vie matérielle* :

Ecrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens [...]. Ce n'est pas le passage de l'être en puissance à l'être en acte dont parle Aristote. Ce n'est pas une traduction. Il ne s'agit pas du passage d'un état à un autre. Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie [...]. On a devant soi une masse entre vie et mort qui est dans votre dépendance. J'ai eu souvent ce sentiment de confrontation entre ce qui était déjà là et qui allait être à la place de ça. [...] Ecrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence. (*La Vie matérielle*, p. 30-32).

Dès lors, comment rendre compte de ce qui se joue dans l'« œuvre quantique » de Marguerite Duras ? Il est évident qu'en bouleversant à sa façon notre appréhension du monde l'écrivain défie tout autant notre façon d'envisager l'art et la littérature. Ce multivers contradictoire auquel elle nous donne accès, à la fois présent et absent, présent et futur, actuel et virtuel, tangible et indéterminé, concret et illimité, remet nécessairement en cause certains outils critiques et en postule de nouveaux.

Duras et la critique des dispositifs

L'évocation par laquelle je voudrais conclure ces pages est délicate à plus d'un titre. D'abord parce que l'élaboration d'une telle critique est toujours en cours et qu'elle est tout sauf un dogme facile à cerner. Ensuite, et ça n'est pas la moindre difficulté, parce que dirigeant un laboratoire dont l'un des objectifs principaux est précisément d'alimenter une telle dynamique critique, je m'expose inévitablement au double péril d'un plaidoyer *pro domo* et d'une annexion suspecte de l'œuvre durassienne. Pourtant, m'autorisant d'un article récent que Bernard Vouilloux a consacré à ces outils, dans la revue *Critique* (mars 2007⁹), je tenterai malgré tout l'aventure, sans plus de précautions voire de contorsions... Et puisque la réflexion de B. Vouilloux, cherchant à faire le tour de cette « critique des dispositifs » s'est exposée – c'était

inévitables – à en simplifier certains traits essentiels, je prendrai à mon tour le même risque, en rappelant brièvement certaines données qui rendent cette tentative critique intéressante pour aborder l'œuvre de Marguerite Duras.

Pour mieux comprendre dans quelle perspective elle se situe, je voudrais d'abord souligner un fait très frappant : aussi profonde (et nécessaire pour notre époque) que soit la pensée de Roland Barthes, ce dernier n'a jamais parlé des textes de Duras¹⁰. Pour incompréhensible qu'il puisse paraître au premier abord, cet « oubli » de Duras me paraît en fait correspondre à une double réalité à la fois historique et épistémologique. Barthes élabore l'« Analyse structurale des récits » en 1966, deux ans après la parution du *Ravissement*, un an après celle du *Vice-Consul* ; en un sens, il est déjà trop tard : Marguerite Duras est passée de l'autre côté du réel – de son côté « quantique » qui échappe nécessairement aux seules « structures » des structuralistes ; elle a déjà postulé ces immenses vides dont Lothar Schäfer pourra dire qu'ils sont nécessaires à l'organisation quantique de l'univers (Schäffer, 2005, p. 1) et qu'elle évoquera ainsi dans *Ecrire* :

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Etre sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre, c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité de vide. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a les mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît de cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d'or, élémentaires, l'orthographe, le sens. (*Ecrire*, p. 19-20)

Or la structure – et plus encore que la structure barthésienne la figure genettienne qui en est une forme de dévoilement profond – a horreur du vide. Elle fonctionne exactement comme un instrument de mesure classique qui tend à baliser l'espace (et/ou le temps) en assignant des positions (avec abscisse et ordonnée). Ainsi du récit structural :

[...] un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable : quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement signifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a. On pourrait dire d'une autre manière que l'art ne connaît pas le bruit (au sens informationnel du mot) : c'est un système pur, il n'y a pas, il n'y a jamais d'unité perdue, si long, si lâche, si ténu que soit le fil qui la relie à l'un des niveaux de l'histoire. (Barthes, 2002, t. 2, p. 836-837)

Et lorsque Barthes précise en note que l'art « n'est pas 'la vie' », parce qu'il ne connaît pas le « brouillé » de celle-ci ou alors « à titre d'élément codé » du fait que « l'écriture est fatalement nette », il semble parler d'un univers entièrement newtonien, *sans bruit* et donc fatalement différent de celui que Duras nous donne à voir. Certes, encore une fois, le Barthes de 1966 n'est pas celui des années 70 (qui s'intéressera au « sens obtus » et au « grain de la voix », formes de « bruit » majeures, au regard des premiers textes), mais on comprend que la structure qu'il décrit alors ne permet pas de désigner ce qui fuit, ce qui déborde l'espace et le temps, ce qui n'a pas et ne peut avoir de *coordonnées* (et d'une œuvre incapable de nous donner ainsi « ses coordonnées », je serai tenté de dire, en prolongeant la métaphore qu'elle est une œuvre *sans domicile fixe*, impossible à *loger* - et l'on retrouverait dans ce dernier terme et très logiquement la dimension policière d'une certaine poétique structurale). Comme le quanta qui n'occupe pas de position localisable dans l'espace mais qui est la superposition de ses différents états (ce que la physique quantique appelle un « paquet d'ondes »), la matière de l'œuvre durassienne ne peut se satisfaire de mesures comme celles que propose l'analyse structurale ni surtout de ses avatars contemporains (ersatz de rhétorique qui conduisent à une sorte de « réduction du paquet d'ondes », permettant la mesure de l'objet mais la dénaturant).

Du coup, à cette complexité particulière qu'oppose une telle œuvre, je ne prétends pas plus opposer une théorie unifiée de la littérature ; mais je voudrais simplement la rapprocher très brièvement de cet autre concept qui me paraît plus adéquat pour rendre compte de la nature « quantique » des phénomènes auxquels elle nous donne d'assister. A l'opposé de la structure, ou plus précisément l'englobant comme la physique quantique a englobé la physique classique¹¹, le dispositif ne vise pas à polariser l'œuvre de façon différentielle (comme le fait la linguistique qui sert de modèle à l'analyse structurale). Il cherche au contraire à en préserver l'hétérogénéité, le caractère contradictoire et l'indétermination. S'il cadre, comme la fenêtre du *Ravissement de Lol V. Stein*, ce n'est pas pour quadriller la représentation ; s'il cadre, c'est pour pouvoir permettre l'expansion de cette dernière sans la limiter à ses polarités symboliques. S'il cadre, c'est du flou, de la confusion et de l'aléatoire, qui relèvent d'avantage de la pulsion désordonnée que du désir vectorisé.

En ce sens, il ne s'agit nullement, de restreindre ce dernier à ses dimensions programmatiques¹². Si l'on suivra volontiers Bernard Vouilloux lorsqu'il explique que « la structure permet de localiser tel élément (où c'est ?) », on admettra difficilement « le dispositif, 'barrage' ou 'écluse' sur un flux, nous informe de sa provenance (d'où ça vient ?) et sur sa destination (où ça va ?) » (Vouilloux, 2007, p. 157). L'intérêt de la « critique des dispositifs », dans la perspective de l'œuvre durassienne, c'est de ne pas plus nommer la provenance que la destination ou la localisation (où est le poisson dans la mare quantique ?) et de les appréhender en terme d'inconnaissable et d'« incompréhensible » (Mathet, 2003). A travers la fenêtre de l'hôtel des Bois, un « quelque

chose » traverse la représentation, que l'on ne peut ni nommer, ni assujettir (assigner à un sujet), mais que le dispositif de la fenêtre permet simplement de désigner. Penser l'œuvre en termes de dispositifs ce n'est dès lors pas la limiter à ses agencements (la fenêtre comme manière d'arrêter une image déterminée) - cela serait, encore, « réduire le paquet d'ondes » ; c'est tenter de comprendre comment ces « ondes » coexistent, dans un même espace à la fois géométral et symbolique et comment l'œuvre les fait *tenir ensemble*. Cet espace que Philippe Ortel appelle « structure d'accueil » rend exactement compte de ce qui traverse l'univers durassien :

On a vu qu'il y avait dispositif chaque fois qu'une configuration est débordée par les effets qu'elle produit. [...] A l'imaginaire du lecteur de s'engouffrer dans cette structure d'accueil et d'y sentir cet au-delà suggéré par l'artiste. Soumis au principe de sélection, le langage évoque en permanence des mondes dont il ne dit presque rien ; par la seule vertu du dispositif, le conjoncturel (chaos, hasard, transcendance) devient une dimension de la représentation. (Ortel, 2001, p. 346).

On aura un peu mieux compris, je l'espère, malgré l'extrême rapidité (et le caractère du coup très abstrait) de cette évocation, en quoi la notion de dispositif ainsi envisagée permettrait de rendre compte de la « révolution quantique » opérée par Marguerite Duras. Ce chaos, ce hasard, voire cette transcendance dont parle P. Ortel, il importe de pouvoir les saisir sans les réduire, de les rendre sensible sans les immobiliser dans les rêts d'une structure. Le dispositif déploie en trois, voire en quatre dimensions (puisque aussi bien le temps, selon la pensée quantique, est une dimension à part entière) ce que la structure aplattissait en deux dimensions ; ce faisant, il permet de préserver l'illimité et l'instabilité à l'œuvre chez Duras. Privilégier une approche de ses textes-théâtres-films en terme de dispositifs, ce serait alors tenir compte de cette fluctuation fondamentale des états de réels ; ce serait en préserver l'incertitude et la virtualité constitutives. Au carrefour de la théorie quantique et de la critique des dispositifs, Marguerite Duras fait le pari d'une vie que rien n'arrête, aucune mesure, aucune grille interprétative, aucune herméneutique :

Ecrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi.

L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie. (Duras, 1995, p. 53).

Références bibliographiques

- Barthes, R. (2002), *Œuvres complètes* (cinq tomes), Seuil, Paris.
- Cohen, S. D. (1983) : La présence de rien. *Cahiers Renaud Barrault*, n° 106, pp. 17-36.
- Deutsch, D. (2003) : *L'étoffe de la réalité*, trad. par Françoise Balibar. Cassini, Paris (*The Fabric of Reality*, London, Penguin Books, 1997).
- Duras, M. (1960) : *Hiroshima mon amour*. Gallimard, Paris (édition citée : coll. Folio, Gallimard, 1981).
- Duras, M. (1979) : *Le navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les mains négatives*, Aurélia Steiner, Mercure de France, Paris (édition citée : coll. Folio, Gallimard, Paris, 1989).
- Duras, M. (1983) : *La maladie de la mort*. Minuit, Paris.
- Duras, M. (1984) : *L'amant*. Minuit, Paris.
- Duras, M. (1984) : *Savannah Bay*. Nouvelle édition augmentée. Minuit, Paris.
- Duras, M. (1987) : *La vie matérielle*. P.O.L., Paris.
- Duras, M. (1993) : *Ecrire*. Gallimard, Paris (édition citée : coll. Folio, Gallimard, Paris, 1995)
- Gell-Mann, M. (1995), *Le quark et le jaguar*. Traduit de l'américain par Gilles Minot. Albin Michel, Paris (édition originale : 1994, *The Quark and the Jaguar. Adventures in the Simple and the Complex*).
- Lojkine, S., dir. (2001), *L'écran de la représentation*. Collection Champs visuels, L'Harmattan, Paris.
- Mathet, M.-T., dir. (2001), *La scène. Littérature et arts visuels*. Collection Champs visuels, L'Harmattan, Paris.
- Mathet, M.-T., dir. (2003), *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel*. Collection Champs visuels, L'Harmattan, Paris.
- Mathet, M.-T., dir. (2006), *Brutalité et représentation*. Collection Champs visuels, L'Harmattan, Paris.
- Ortel, P. (2001), *La littérature à l'ère de la photographie*. Collection Rayon photo, Jacqueline Chambon, Nîmes-Paris.
- Ortel, P., dir. (2008, à paraître), *Discours, images, dispositifs. Penser la représentation II*. Collection Champs visuels, L'Harmattan, Paris.
- Ortoli, S. & J.-P. Pharabod (1994) : *Le cantique des quantiques*. LGF, Le Livre de Poche Biblio, Paris (première édition : La Découverte, Paris, 1984).
- Planck, M., *L'image du monde dans la physique moderne*. Traduit de l'allemand par Cornelius Heim. Paris, Gonthier, Bibliothèque Médiations (n°3), 1963 (Extrait de l'ouvrage original *Vorträge und Erinnerungen*, S. Hirzel Verlag, Stuttgart, 1949).
- Simone, R. (2005) : Le saut quantique. *Innovation Canada*, n°18, sept.-oct. 2005 (publié sur <http://www.innovationcanada.ca/18/fr/articles/rose-s-2.html>).
- Schäfer, L. (2005) : La réalité quantique et l'ordre virtuel en tant que base de l'émergence. *6^e Congrès Européen de Science des Systèmes*, 19-

22 septembre 2005. 11 p. publiées sur <http://www.afscet.asso.fr/resSystemica/Paris05/schafer2.pdf>

Vouilloux, B. (2007) : La critique des dispositifs. *Critique*, n° 718, mars 2007, pp. 152-168.

¹ On reconnaîtra la jolie parabole qui rend compte de la nécessité de la théorie quantique pour déjouer les pièges de la physique newtonienne.

² Je me permets de renvoyer sur ce point à ma communication au colloque de la société Duras de 2006, à l'Université Catholique de Louvain (actes à paraître sous la direction de Christophe Meurée) : « Photographie absolue et image virtuelle ».

³ Voir notamment Deutsch, 2003, p. 54. Le terme est également employé, on ne s'en étonnera pas, par les écrivains de « science-fiction »...

⁴ Je me permets de corriger l'énoncé dont la formulation originelle, visiblement due à un non-francophone, laisse quelque peu à désirer (« adopter la vue que la base du réel n'est pas une accumulation grande... », *sic*).

⁵ Ortolli & Pharbod, 1994, p. 153.

⁶ Cas d'Olivier Costa de Beauregard cité par Ortolli et Pharabod (1994, p. 148).

⁷ L'idée même d'une telle théorie est parfois contestée par d'autres scientifiques, mais en des termes qui ne nous en rapprochent pas moins tout autant de l'œuvre durassienne. Ainsi Murray Gell-Mann (Prix Nobel de Physique en 1969) la nuance fortement ainsi : « Tout, non ; seulement des probabilités pour des histoires »... (Gell-Mann, 1995, p. 154).

⁸ M. Duras à Susan D. Cohen, citée par cette dernière dans Cohen, 1983, p. 17.

⁹ Bernard Vouilloux y commente les travaux de ce qu'il a appelé ailleurs « l'école de Toulouse » et tout particulièrement les collectifs dirigés par Marie-Thérèse Mathet (2001, 2003, 2006) et Stéphane Lojkine (2001) ainsi que ceux de Philippe Ortel. Ce dernier répond en détail et de façon particulièrement lumineuse à l'article de B. Vouilloux dans son introduction au collectif *Discours, images, dispositifs* (à paraître en 2008) auquel je me permets de renvoyer également.

¹⁰ Seulement trois références dans les cinq tomes des *Œuvres complètes* publiées au Seuil. La première dans l'article « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » des *Essais critiques* (O. C., t. 3, p. 559) : « Il paraît que Butor est le disciple de Robbe-Grillet, et qu'à eux deux, augmentés épisodiquement de quelques autres (Nathalie Sarraute, Marguerite Duras et Claude Simon [...]), ils

forment une nouvelle Ecole du Roman ». Plus incidente encore, et tout aussi significative du peu d'intérêt de Barthes pour notre auteur, est l'évocation du groupe de la rue Saint-Benoît au début des années soixante, dans un entretien de 1979 : « Celui qui était au centre de la chose, du côté français, c'était Maurice Blanchot, aidé, et même plus épaulé, par Dionys Mascolo. [...] Il y avait aussi (*sic*) Marguerite Duras ; les réunions avaient lieu la plupart du temps chez elle, puisqu'elle habitait avec Mascolo, rue Saint-Benoît. » (T. 5, p. 778). Difficile de faire plus court... La seule remarque un peu substantielle se trouve dans l'article, pour le moins peu enthousiaste, consacré au *Dominique* de Fromentin, dont un des procédés « annonce ce qu'on a pu appeler la rhétorique négative de Marguerite Duras » (T. 4, p. 104). On ne saurait trop regretter que, pour des raisons qu'analyse notamment C. Hanania dans le présent volume, la rencontre entre Barthes et Duras ait produit si peu de fruits...

¹¹ La physique quantique ne conteste pas les résultats obtenus par la physique classique, mais ne les reconnaît que dans les limites du monde visible (macroscopique).

¹² Et c'est la pente sur laquelle l'article de B. Vouilloux risque de nous entraîner si l'on y prend garde, lorsqu'il dénonce ce qu'il appelle « l'angélisme » du dispositif.