

Christophe MEURÉE

Lis tes ratures

Duras au miroir du messianisme

Résumé

À partir d'une lecture de *L'Amant* (1984) qui sort des sentiers battus de la critique et des lieux communs édifiés autour de ce texte depuis vingt-cinq ans, l'hypothèse est posée d'une lecture par l'écrivain de son propre visage qui engage à la fois une perception singulière du temps et du rôle de la figure de l'écrivain au sein de l'Histoire. Est ainsi réinterrogée la question de l'identité comme construction dans le temps et selon le rapport entretenu avec le temps. L'écriture iconographique de *L'Amant* devient en ce sens un moyen d'ancrer une identité sans cesse fluctuante dans le mouvement du temps et de l'Histoire.

Abstract

Starting from a reading of *L'Amant* (1984) that goes off the critical and commonplace beaten tracks which have surrounded this text for twenty-five years, the hypothesis will be that of the writer's reading of his own face, engaging both a singular perspective of time and of the importance of the writer within History. The question of identity as a construction within time and its link with time is questioned anew. The iconographic writing of *L'Amant* therefore becomes a means to strengthen an ever-changing identity in the movement of time and History.

Pour citer cet article :

Christophe MEURÉE, « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme », dans *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », s. dir. Nausicaa DEWEZ & David MARTENS, mai 2009, pp. 141-158.

LIS TES RATURES

DURAS AU MIROIR DU MESSIANISME

Il se croyait prédestiné ; sans ressort, sans foi, sans but, il souhaitait mourir et se replonger dans le grand tout, comme une pièce ratée que le fondeur remet au creuset. Après l'éparpillement de ses atomes et la diffusion de ses éléments, l'éternel chimiste les combinerait une autre fois avec plus de profit pour la création.

Georges EEKHOUD, *La Nouvelle Carthage*¹

INCIPIT

Duras ne fut jamais avare quant à sa propre personne, qu'elle choisit de médiatiser parfois à outrance, multipliant les entretiens, les occasions de se laisser tirer le portrait, suscitant l'exaspération de certains. On la dit égocentrique et l'on a peut-être raison. Durant toute sa carrière littéraire en effet, Marguerite Donnadiou (le vrai nom de l'écrivain) s'est construit un personnage dont les traits saillants ont été encore davantage accentués après la décennie qu'elle a consacrée au cinéma, délaissant la littérature. Dans les années quatre-vingt, la médiatisation de sa vie a pris une ampleur jusqu'alors rarement atteinte en littérature. Duras se met en ménage avec un homosexuel de plus de quarante ans son cadet, qu'elle baptisera littérairement Yann Andréa, elle étale publiquement sa vie dans les textes de cette période et intervient çà et là pour commenter de façon très personnelle l'actualité la plus brûlante (on se souvient sans doute du scandale qu'a engendré l'article « Sublime, forcément sublime Christine V. »²), etc. Elle devient peu à peu ce personnage qu'elle assume sous les initiales communes à son pseudonyme et à son patronyme, M. D., initiales qui seront gravées sur sa pierre tombale en 1996 et qui lui auront servi à se désigner lorsqu'elle parlait d'elle-même à la troisième personne. « Avec les textes, il doit s'agir de livrer au dehors ce qui est de nature à rester intrinsèquement lié à la personne et qui devrait l'accompagner jusqu'à la mort ».³

Dans l'immense majorité de ses œuvres, les personnages n'ont pas de visage, celui-ci n'étant que très rarement et partiellement décrit⁴. Seuls les yeux et les che-

1. Georges EEKHOUD, *La Nouvelle Carthage*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2004, p. 330.

2. Marguerite DURAS, « Sublime, forcément sublime Christine V. », dans *Marguerite Duras*, s. dir. Bernard ALAZET & Christiane BLOT-LABARRÈRE, *Cahiers de l'Herne*, Paris, L'Herne, 2005 pp. 69-73.

3. Marguerite DURAS, *Le Monde extérieur. Outside II*, Paris, P. O. L., 1993, p. 17.

4. Ainsi, par contraste avec le visage de la narratrice, celui de l'amant chinois ne fait pour ainsi dire jamais l'objet d'une prosopographie. Il convient à ce sujet de consulter les actes du colloque de Vérone qui portait sur les questions d'éthopée et de prosopographie dans les œuvres de Duras :

veux sont l'objet d'une éthopée évanescence. Une exception notable vient confirmer la règle : la description par Duras de son propre visage – tant celui de la jeunesse que celui de l'âge mûr – dans *L'Amant*. Si cette description a toujours attiré la critique, c'est parce qu'elle fonde une nouvelle manière de concevoir l'autobiographie mais aussi parce qu'elle ouvre à une iconographie écrite de l'écrivain. Une double difficulté rend périlleux l'abord de ce texte. D'une part, son immense succès public et, d'autre part, le sujet que suppose son titre définitif (qui n'est, somme toute, qu'un choix éditorial). En effet, bien des lectures de ce texte s'autorisent à concentrer leur attention sur ce qui lui a conféré sa valeur marchande. Or, il m'a toujours semblé que, à suivre cette perspective, quelque chose était irrémédiablement manqué dans la lecture, que le projet du livre ne pouvait se résumer à celui d'une autobiographie originale et sulfureuse. Ce doute me paraissait émaner, principalement, de l'effet produit par l'éthopée inaugurale et semblait montrer que cette portion descriptive détenait une charge de révélation qui ne servait pas seulement de contrepoint à l'introduction des premières expériences sexuelles de l'écrivain, mais recelait un objectif moins prosaïque, sans toutefois que celui-ci pût être autrement exprimé qu'au travers de cette « icono-graphie » présente au sein de ce célèbre, trop célèbre incipit.

Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage *avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture*. Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. [...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit ». (Amt⁵, p. 10, je souligne)

Visage détruit ou dévasté, Duras pose comme point de départ de ce qui deviendra son autobiographie officielle un constat terrible, y étant enjointe par une remarque du frère de Jacques Prévert⁶. Pour l'auteur du *Ravissement de Lol V. Stein*, son visage est le lieu d'une lecture, d'une lecture des ratés de l'existence. La lecture du visage procède d'une perception extérieure, toujours extérieure (même de la part d'un je écrivain), du corps. Cette perception ne peut avoir lieu que sous certaines conditions et débouche sur une certaine conception du temps et de la figure de

(D)écrire, dit-elle. *Éthopée et prosopographie*, s. dir. Pierluigi LIGAS & Anna GIAUFRET, Vérone, Qui Edit, 2007 (pour *L'Amant* en particulier, se référer à Sarah GASPARI, « Le cycle indochinois ou l'éthopée d'un Amant sans visage et sans identité », pp. 174-191).

5. Afin de ne pas surcharger le texte, les ouvrages les plus fréquemment utilisés seront désormais abrégés comme suit : Marguerite DURAS, *L'Amant* (Paris, Minuit, 1984), Amt, et *Aurélia Steiner* dite Vancouver (dans *Le Navire Night*, Paris, Mercure de France, « Folio », 1979-1986), ASV ; Jean-Luc NANCY & Federico FERRARI, *Iconographie de l'auteur* (Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2005), IA ; Giorgio AGAMBEN, *Le Temps qui reste* (trad. J. Revel, Paris, Payot, « Rivages », 2000-2004), TR.

6. Comme le postule Marie-Annick Gervais-Zaninger, la déconstruction du visage chez Duras est plus volontaire que passivement subie (Marie-Annick GERVAIS-ZANINGER, « Marguerite Duras, la fabrique d'un visage », dans Anne COUSSEAU & Dominique DENÈS, *Marguerite Duras : marges et transgressions*, Nancy, P. U. N., « Le texte et ses marges », 2006, pp. 113-128).

l'écrivain. Le visage est également un « lis tes ratures » nécessaire à la constitution d'une écriture en tant qu'acte identitaire à vocation politique. Duras imprime son propre caractère en lisant ses propres traits. Le point de vue qu'elle adopte est celui d'un déjà-là, d'un « toujours-déjà-là » de l'œuvre. « Le corps des écrivains participe de leurs écrits », dit l'écrivain à Jérôme Beaujour⁷.

Il s'agira donc d'interroger la « reconnaissance » de l'« il y a là de l'identité » (IA, p. 11) dont parlent Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari dans leur *Iconographie de l'auteur*, du point de vue de l'impact que cet « il y a là de l'identité » possède sur le temps, et inversement : l'identité est une forme d'innommable, de centre décentré, de noyau creux de l'œuvre que le palimpseste que celle-ci forge cherche à faire apparaître à fleur de texte. Nancy et Ferrari condamnent le stéréotype de la fixation dans le temps de l'image en affirmant qu'une tension entre acte et puissance s'expose tout entière et toute vive dans l'iconographie : l'image de l'auteur introduit le génie créateur en acte dans l'esprit du lecteur.

L'image est le point de suspension en lequel la puissance et l'acte persistent dans un état d'équilibre instable. Rien ne s'éloigne autant du stéréotype pour lequel l'image fixerait un corps dans le temps : au contraire, l'image redonne au corps s'exprimant sans cesse son caractère de puissance. (IA, p. 11)

L'équilibre instable de l'image de l'auteur est inextricablement liée à la question du temps : à l'échelonnement des écrits dans le temps coïncide une multiplicité de visages de plus en plus marqués par l'âge. Mais le « toujours-déjà-là » se donne avant tout comme une construction, le résultat d'une lecture menée par l'auteur lui-même, une lecture qui entremêle les traits de son visage et les traits des écrits antérieurs (Duras pratique d'ailleurs, dans *L'amant* autant que dans ses autres textes, l'autocitation). Dans *L'archéologie du savoir*⁸, Michel Foucault constatait déjà que la notion d'œuvre relevait en soi d'une opération : celle d'attribuer chaque texte assumé aussi bien que d'infimes notes manuscrites inédites à une même figure, celle de l'auteur. Ainsi que le supposait de son côté Umberto Eco à la fin des années soixante-dix, la notion d'auteur peut être considérée comme une « opération textuelle », une « stratégie discursive » ; ce qu'il appelle « Auteur Modèle » se situerait à équidistance entre le narrateur et l'auteur réel, comme une pure construction que le lecteur a tendance à rabattre sur l'auteur réel⁹ même si elle ne peut être attribuée, en dernière analyse, qu'au sujet de l'énonciation.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, le développement médiatique a offert aux écrivains de multiples possibilités de se construire une image par le biais des photographies, des entretiens, etc. De même, cette possibilité a accru de manière singulière la stratégie discursive de l'Auteur Modèle. Le travail commun de Jean-Luc Nancy et de Federico Ferrari s'inscrit dans la lignée de l'esquisse d'une nouvelle voie de la recherche littéraire qu'Eco avait tracée. Nancy, lors de la parution cosignée d'*Iconographie de l'auteur*, n'en était pas à son premier fait d'armes en la matière : dans

7. Marguerite DURAS, *La Vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., « Folio », 1987, p. 87. Cette phrase ouvre le bref texte précisément intitulé « Le corps des écrivains ».

8. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1969, pp. 37-38.

9. Umberto ECO, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset, « LP biblio essais », 1985, pp. 77-82.

La Communauté désœuvrée, il avait déjà consigné quelques remarques essentielles pour saisir la teneur politique du geste poétique de l'écrivain et du mythe que celui-ci engendre. En effet, selon le philosophe, dans une société où, à la suite de ce que suggérait Georges Bataille, le mythe s'est interrompu (c'est-à-dire dans les sociétés occidentales d'après le Romantisme d'Iéna dans lesquelles le mythe est dénoncé en tant que mythe), l'écrivain expose la nudité de tout sujet par le truchement de la voix de l'écriture. Cette exposition implique la création d'une singularité qui se donne à lire et à vivre en commun ; au geste de l'auteur correspond « le façonnement d'un monde du sujet, le devenir-monde de la subjectivité »¹⁰. Dans cette perspective, l'écrivain devient le « héros de son propre mythe »¹¹. L'écrivain qui s'expose par le biais médiatique – quel qu'il soit d'ailleurs – s'expose en effet « à la limite », pour reprendre une expression chère à l'auteur de *La Communauté désœuvrée*, ce qui revient à dire que, plus que tout autre sujet humain, il donne à voir ce qu'il possède en partage avec la communauté. Se rassemblant autour du mythe de la parole de l'écrivain, autrement dit autour de l'écrivain érigé en mythe, la communauté retrouve dans les signes disposés par l'œuvre littéraire une exposition de la commune nudité humaine, des traces de son « être-ensemble ».

DURAS ICÔNE

Dès l'entrée de Yann Lemay dans la vie de Duras, en 1980, une mutation s'opère : le propos des textes renoue avec l'écriture autobiographique, objet des premières amours de l'auteur¹². Seront publiés ainsi dans la foulée *L'Été 80*, *La Maladie de la mort* et *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *La Douleur*, *L'Homme atlantique*, *La Pute de la côte normande*, *La Vie matérielle*, *Emily L.*, *Yann Andréa Steiner*, *Écrire*, *C'est tout* et, bien sûr, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, tous ces récits présentant une tendance autobiographique assumée (même lorsque celle-ci n'est que tangentielle, comme dans les cas d'*Emily L.* ou des *Yeux bleus cheveux noirs*). Avec Yann, qu'elle introduit littérairement sous le nom de Yann Andréa, Duras redécouvre une part de son enfance, et notamment la relation presque incestueuse qui la liait à son petit frère, Paul, qu'elle décrit légèrement attardé mais d'une grande beauté. Duras confond Yann et Paul, en quelque sorte, sur la base d'une certaine faiblesse commune.

Trente ans plus tôt, elle avait déjà publié cette histoire, son histoire, sous le titre *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), récit dont l'héroïne avait pour prénom Suzanne. Durant les années quarante, une version primitive du texte relatait le même canevas à la première personne du singulier. Mises à part la nouvelle *Le Boa* (publiée en 1960, mais cependant écrite dans les années quarante) et l'adaptation théâtrale d'*Un Barrage contre le Pacifique*, émanant d'une commande et parue sous le titre *L'Éden cinéma*, Duras n'a plus replongé dans les racines indochinoises de sa vie durant plus de trente années. Plus tard, elle confessa que, sans la présence de

10. Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, « Détroits », 1986-2004, p. 143.

11. *Ibid.*, p. 172.

12. Les *Cahiers de la guerre* parus de manière posthume témoignent d'un ancrage autobiographique des premières armes littéraires de l'auteur, bien davantage encore que les deux romans qualifiés de « paysans » (*Les impudents* et *La vie tranquille*). Ces *Cahiers* contiennent les amorces de nombreux récits à caractère autobiographique qui pour beaucoup, tôt ou tard dans la suite de l'œuvre, trouveront leur voie d'achèvement (*Un barrage contre le Pacifique*, *Le boa*, *La douleur*, etc.)

Yann, *L'amant* eût pu ne jamais voir le jour. Le livre devait, primitivement, paraître sous les espèces d'un album photographique commenté, à la manière de celui que l'écrivain avait composé à partir du film de Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*¹³. En quelques mois, les textes prennent de l'ampleur et s'arrogent une complète autonomie par rapport aux photographies. Toutefois, le paratexte iconographique s'avère fondamental dans la compréhension de ce qui se joue dans *L'amant*. En premier lieu en effet, Duras y lit son propre visage : tant le visage de l'enfant ou de l'adolescente que celui de la femme vieillissante. En deuxième lieu, Duras y recompose une photographie qui ne fut jamais prise, à laquelle elle attribuera le nom de « photographie absolue ». Cette dernière, par son importance narrative (elle expose la rencontre avec l'amant chinois, sur le bac), deviendra vite l'emblème du livre (à défaut d'en être le titre, comme Duras l'avait désiré) : la relation avec le Chinois sera le plus souvent perçue comme la matière première du texte. En troisième lieu toutefois, Duras, travaillant sa propre matière iconographique et l'inscrivant dans une composition temporelle extrêmement complexe, me paraît déboucher sur un projet bien plus vaste. À travers une ressaie de sa propre image, c'est l'émergence de la figure de l'écrivain qu'elle cherche à capter, le lieu vivant qui fait œuvre. L'œuvre est à la fois *opus operatum*, *opus operativum*, selon un certain *modus operandi* qui ne peut être perceptible qu'à faire l'objet d'un nouveau texte qui tente de le décrire (IA, pp. 31-32) ; c'est évidemment ce que fait Duras, reportant son attention à la fois sur une histoire déjà écrite et sur les correspondances entre la femme de 1984 et la femme de 1931. Duras se fait doublement lectrice d'elle-même : elle lit ses traits, mais elle lit également *Un Barrage contre le Pacifique* ou *L'Éden cinéma* pour en tirer une conclusion paradoxale : « Ce que je fais ici est différent, et pareil » (Amt, p. 14).

L'on peut se demander ce qui diffère et ce qui se révèle semblable dans une telle entreprise. Certes, l'écrivain cède sur l'artifice du personnage fictif en troisième personne, qu'elle avait utilisé dans le roman de 1950. Toutefois, elle dément les analyses de Philippe Lejeune sur le pacte autobiographique, glissant subtilement de la première à la troisième personne du singulier pour parler d'elle-même. Le pacte autobiographique n'est pas vraiment rompu, mais fragilisé par son « soupçon » d'authenticité, au double sens du mot « soupçon » : à la fois l'écrivain jette un voile de doute sur l'identité du je comme représentant de l'écrivain bien que Duras clame haut et fort que *L'amant* est son autobiographie¹⁴ et, en même temps, « saupoudre » l'autobiographie de références à des photographies existantes ou qui auraient pu exister¹⁵.

Ce qui frappe le lecteur de *L'Amant*, c'est l'aspect spéculaire tout à fait inédit du texte. Cet effet est bien entendu rendu par les choix de composition opérés par

13. Marguerite DURAS & Michelle PORTE, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977 ; Michelle PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Gallimard-INA, « Les grands entretiens », 2009, 1 DVD.

14. Son biographe le plus récent et le plus rigoureux, Jean Vallier (*C'était Marguerite Duras*, tome 1 (1914-1945), Paris, Fayard, 2006), exprime de nombreuses réticences à suivre Duras sur le terrain des premières expériences sexuelles interraciales, tenues par le grand public pour être la matière même du texte de *L'amant* (le film de Jean-Jacques Annaud contribuera pour une bonne part à la pérennisation de la légende). Les documents et témoignages recueillis scrupuleusement par Vallier discréditent la fiabilité historique de l'épisode tel que Duras l'exploite.

15. Même la photographie absolue s'enracine dans l'expérience réelle de l'écrivain, convoquant une photographie de son fils pour l'effet de lecture dont elle doit résonner – Amt, pp. 20-21 – et d'autres images sur lesquelles la future Duras arbore ses attributs dénoncés : les yeux cernés, les tresses, etc.

Duras. Comme l'indique Eva Ahlstedt dans son analyse des manuscrits de *L'Amant*¹⁶, l'ordre des descriptions photographiques a été inversé. Ainsi, de la photographie réelle prise à Hanoi qui devait ouvrir le texte, Duras opte pour un incipit qui propose un pont plus sophistiqué entre le visage âgé et ridé et la fameuse photographie absolue, celle du bac, celle qui n'existe pas. Cette modification de l'agencement textuel conduit l'écrivain à introduire plus rapidement l'opposition des pronoms remplaçant Duras elle-même à divers âges de son existence : le *elle* employé pour désigner Marguerite Donnadiou à quinze ans et le *je* utilisé alternativement pour la narratrice écrivant sa première relation amoureuse à l'âge de soixante-dix ans et pour la jeune fille d'alors. Valeria Sperti livre à cet égard une analyse pénétrante du rapport entre la structure narrative et l'hypotexte photographique.

Un jeu narratif imitant l'effet du miroir relie l'image du visage ravagé à l'*imago* libidinale de la photo imaginaire. Faire voir au lecteur comme M. Duras voit et se voit, voilà à quoi sert l'image mentale du début, avec ses reprises dans le texte, qui s'offre comme *Ur-image*, unique et véritable écrin iconographique.¹⁷

Cette réflexion s'articule sans mal au concept d'*Ur-ikonographie*, qu'emploient Nancy et Ferrari pour désigner l'image spectrale de l'auteur qui affleure à la surface du texte, « sur fond de laquelle toutes les icono-graphies s'appuient » (IA, p. 28). Magistralement, Duras répond à l'attente du lecteur qui espère dénouer le jeu de correspondances entre auteur, personnage, œuvre, etc. Selon Najet Tnani¹⁸, l'exploration du visage dépasse les explications rationnelles et essaie de résoudre l'énigme Duras qui équivaut à l'énigme de ses principaux personnages. Plus qu'un simple jeu de miroir, Duras crée sa propre iconographie en tentant de définir la détermination première qui l'a conduite à l'écriture. « Le vouloir échappe au vouloir », disait Emmanuel Levinas. Duras en est consciente, elle qui traque inlassablement au fil des pages sa naissance d'écrivain tout en sachant que ce savoir lui demeurera inaccessible. D'ailleurs, nombreux sont les épisodes où se dessine un savoir non su dont l'avènement n'aura lieu que dans l'avenir de l'écrivain confirmé. Le cœur de l'énigme réside dans son image, cette image qui, de manière incongrue, fait dire au frère de Jacques Prévert : « Je vous connais depuis toujours » (Amt, p. 9). Comme le disent Nancy et Ferrari, le visage de l'auteur donne une évidence aux mots. « L'image devient semblable à une porte d'entrée ou une clef de lisibilité qui permet que soit rendu visible, dans les traits d'un sujet, et dans leurs détails mêmes, le caractère d'une œuvre » (IA, p. 23).

C'est particulièrement sensible chez Duras, pour qui les traits de l'âge adulte résument l'ensemble du passé et pour qui les traits juvéniles exposent la mutation qui a déjà eu lieu. Les yeux cernés sont « en avance sur le temps » et le visage lui-même est déclaré « voyant ». Il est évident qu'une première lecture se contente du sens dénotatif de ces qualificatifs. Toutefois, une seconde lecture, axée sur la perception

16. Eva AHLSTEDT, « Les états successifs de *L'Amant*. Observations faites à partir de deux manuscrits de Marguerite Duras », dans *Romanské Forum*, n° 16/2, 2002, pp. 215-225.

17. Valeria SPERTI, « La description du portrait photographique : *L'Amant*, autobiographie et narration », dans *(D)écrire, dit-elle. Ethopée et prosopographie, op. cit.*, p. 154.

18. Najet LIMAM-TNANI, « Le jeu spéculaire de l'autobiographie dans *L'Amant* de Marguerite Duras et *Journal du voleur* de Jean Genet », dans *Les Récits des différences sexuelles*, s. dir. Bernard ALAZET & Mireille CALLE-GRUBER, Paris-Caen, Minard, « Revue des Lettres modernes », série « Marguerite Duras », 2005, pp. 207-208.

du temps, décèle une nouvelle signification. Ainsi se résume l'évidence de la vie de Duras, prémonitoirement annoncée par la lecture de son visage, *a posteriori*. Tout au long du texte (ce qui équivaut à une tranche d'âge allant de quatre à vingt-cinq ans), l'écrivain expose le déjà-là de son existence future, gageant qu'elle appartient à ce peuple asiatique des « enfants-vieillards » (Amt, p. 13). « Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. » (Amt, pp. 9-10) Sont convoqués ainsi pêle-mêle le soleil de l'Asie du Sud-Est, la misère, la tristesse, le désespoir congénital, l'envie de mourir, la peur de Dieu ou de soi-même, l'alcool, la jouissance pour exprimer tour à tour le « caractère » de l'œuvre ultérieure, le « caractère » de l'auteur (voir Amt, pp. 13, 57, 93 et 126).

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce *visage prémonitoire* de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer. Ce visage de l'alcool m'est venu *avant l'alcool*. *L'alcool est venu le confirmer*. J'avais en moi *la place de ça*, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, *avant l'heure*. De même que j'avais en moi *la place du désir*. J'avais à quinze ans *le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance*. Ce visage se voyait fort. [...] Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce *visage voyant*, exténué, *ces yeux cernés en avance sur le temps*, *l'experiment* (Amt, pp. 15-16, je souligne).

Ce savoir dont il est fait état, ce savoir qui procède d'un vieillissement prématuré, ne se déclare jamais comme tel. Duras le résume sous le terme *experiment*, mais nul ne peut en définir le contenu : en fait, ce savoir est l'émergence apparaissant-disparaissant (un savoir non su) de l'instance tierce née de l'iconographie de l'écrivain. Duras récuse le terme expérience car il s'agit là d'une expérience qui ne peut être vécue : « Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois *au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie*. » (Amt, p. 126, je souligne) L'*experiment* procède de la double signification qu'autorise la syllepse du qualificatif « voyant » : d'une part, qui donne à voir jusqu'à l'obscénité et, d'autre part, qui éclaire l'avenir de sa lucidité (second sens fermement appuyé par la description des « yeux cernés en avance sur le temps »). Les traits du désert qui offrent un écho tout à fait éclairant aux traits du visage dévasté par la sécheresse des rides se lisent – les premiers au même titre que les seconds – « au-delà de l'instant », et révèlent la qualité prémonitoire du désir d'écrire. À cet égard, Duras reconnaît à l'écriture une dialectique particulièrement audacieuse : « Il y a une fonction d'éloignement du réel, ça c'est sûr, mais pas seulement, il y a une fonction de modification du réel aussi. Je pense que c'est une sorte de désincrustation de l'expérience et même de l'imaginaire »¹⁹.

Le pouvoir que Duras reconnaît à l'écriture possède des qualités opératoires sur le réel. Pourtant, l'écriture est aussi abstraction du réel et de l'expérience. L'on ne peut dès lors s'empêcher d'établir un rapprochement extrêmement significatif entre ce programme d'écrivain et son entreprise autobiographique qui renie le vocalisable d'expérience, mise sur la sellette par l'écriture même, pour lui préférer celui

19. Marguerite DURAS, *Marguerite Duras à Montréal*, entretiens réunis par S. Lamy et A. Roy, Montréal, Spirale, 1981, p. 58.

d'*experiment*. L'*experiment*, chez Duras, désigne une place innommable ou imprécise, quoique fondamentale : « la place de ça », « du désir », la « fonction que Dieu n'a pas eue ». Un lieu sans lieu, le lieu d'un manque, que l'on approche au moyen d'un temps sans temps, un temps de type messianique qui s'établit en étroite correspondance avec l'iconographie de l'écrivain. Le caractère de l'œuvre, contenu dans le portrait de l'auteur engendré par l'œuvre, se livre comme un point de fuite qui m'apparaît comme l'envers d'un horizon d'attente ; il est ce qui toujours échappera au regard du lecteur et qui pourtant attisera toujours sa curiosité²⁰.

MESSIANISME

Dans *Le Temps qui reste*, Giorgio Agamben cherche à interpréter le temps messianique comme le « paradigme du temps historique ». Selon lui, la notion de temps messianique souffre d'une confusion, ancrée depuis longtemps dans la philosophie aussi bien que dans la théologie, qui assimile le temps messianique au temps eschatologique. Pour déjouer cette confusion, Agamben reprend les textes de saint Paul à la lettre (principalement les dix premières lignes de l'*Épître aux Romains*) et démontre que l'erreur provient d'une difficulté à conceptualiser le temps autrement que par le biais de représentations spatiales. Il utilise ainsi à bon compte la fameuse remarque d'Augustin qui proclame savoir ce qu'est le temps tant que l'on ne lui demande pas de le définir. Nous allons nous trouver ici à l'intersection d'un problème logique, philosophique et philologique. Au-delà de toutes les références religieuses, qui servent assurément à jalonner la réflexion du philosophe italien, se fixent des repères qui fonctionnent comme des déplacements de trajectoire au sein des constellations de la pensée depuis de nombreux siècles. La notion de temps messianique telle que la recompose Agamben dépasse le domaine de la foi pour aboutir à une structure qui fonde le rapport à la temporalité en Occident.

Avant tout, Agamben exhorte son lecteur à ne plus confondre temps eschatologique et temps messianique. En effet, le premier se tourne vers le futur, un futur qui serait clôture dans l'*eschaton* ou le *telos*. À ce temps correspond la figure du prophète, celui qui porte son regard vers le futur, vers l'arrivée du Messie. Le temps messianique, quant à lui, est un temps du présent qui a déjà connu la venue du Messie. Si l'apocalyptique est la fin du temps, le messianique est le temps de la fin ou, plutôt, le temps qui reste entre le temps et sa fin (TR, pp. 110-111).

Le temps messianique n'est pas non plus le temps chronologique. Il est plutôt du côté du reste entre le temps apocalyptique et le temps chronologique, ce qu'Agamben réfère à la « coupure d'Apelle » : la coupure d'Apelle est une division de la division qui fonde un « reste », doublement négativé, qui excède et la partie et le tout. Chez Plin en effet, dans un récit de défi à l'ingéniosité, « Protogène trace une ligne si fine qu'elle ne semble pas avoir été dessinée par le pinceau d'un homme. Mais Apelle, avec son propre pinceau, coupe en deux la ligne tracée à l'aide d'une ligne encore plus fine. » (TR, p. 89) Ce qui est coupé par la ligne d'Apelle, c'est la division qui a force de loi (toute division, par principe, a force de loi). La ligne tracée

20. L'on peut sans doute faire dériver, un peu facilement, le succès « planétaire » de *L'amant* de cette révélation en point de fuite commandée par l'écrivain lui-même.

par Apelle lui-même n'a pas d'objet propre, sinon de diviser la division, ce qui rend celle-ci inopérante.

Le reste est marqué par une double négativité : « A » et « non A » donnent lieu à un « non non A ». C'est-à-dire un reste qui échappe à la définition, à la partition, au dénombrement, car il se livre comme doublement négativé. Quant à cette double négativation, Agamben se réclame du fameux « comme non » paulinien qui scande plusieurs écrits du disciple du Christ, et qui est supposé élément fédérateur de la nouvelle *klesis*, de la nouvelle communauté. Nous ne sommes pas loin de ce que Blanchot a appelé « communauté négative » à propos de Bataille et de Duras²¹. Comme l'indique Agamben, cette manière de voir les choses remet en question les notions d'universel et de particulier²². Chez Agamben, il n'est nullement question de réduire l'universalité de Paul à une traversée indifférente des différences au sein de la communauté humaine par la voie d'une quelconque tolérance : saint Paul ne prend pas l'universel comme principe transcendant. Au contraire, ce que Paul observe, c'est l'impossibilité pour l'homme de coïncider avec lui-même. Agamben porte à la lumière le principe qui anime de nombreux paradoxes résultant de l'énonciation des lois générales : il est impossible que le tout et la partie puissent coïncider entre eux et avec eux-mêmes. Agamben rejette par ce biais un certain essentialisme qui tendrait à nier le fait que l'homme est un être qui manque toujours à lui-même, qui est toujours en état de séparation²³. Le temps messianique s'impose comme une contraction qui met face à face le passé et le futur sans pour autant que ceux-ci ne coïncident.

[C]hez Paul, le messianique n'est pas un troisième éon entre les deux temps, mais plutôt une césure qui divise la division entre les temps et introduit entre eux un reste, une zone d'indifférence inassignable à l'intérieur de laquelle le passé est déplacé dans le présent et le présent étendu au passé. (TR, p. 131)

Ainsi, Agamben, suivant les traces du raisonnement de Gustave Guillaume²⁴, démontre que chaque discours, représentation, pensée produit un temps ultérieur qui est un temps à l'intérieur du temps « qui ne fait que mesurer mon décalage par rapport à lui, mon écart et ma non-coïncidence par rapport à ma propre représentation du temps », mais qui permet d'achever et de saisir cette représentation (TR, pp. 118-119). La notion de « temps opératif » développée par Guillaume s'articule à la théorie benvenistienne de l'énonciation : la représentation du temps est en soi

21. Maurice BLANCHOT, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

22. Cf. TR, p. 92. Ainsi Agamben s'oppose-t-il à la lecture de Paul que pratique Alain Badiou, en montrant que l'adjectif « catholique », signifiant universel, ne résume pas la théorie paulinienne à faire s'équivaloir multiplicité des altérités et retour du Même. Levinas eût-il eu une lecture différente de l'adjectif messianique, qu'on aurait pu le considérer dans le sillage de la coupure d'Apelle : en effet, dans *Le temps et l'autre* mais encore davantage dans *Totalité et infini*, Levinas insiste sur l'extrême danger encouru par les philosophes qui, quel que puisse être leur projet déclaré, posent en principe l'équivalence entre l'identité et le Même.

23. L'on voit à quel point l'on rejoint ici à la fois le concept de séparation tel que l'a travaillé Levinas, mais aussi, dans une large mesure, la division du sujet telle que Lacan la conçoit (voir, à ce propos, Guy LE GAUFÉY, *Le Pas tout de Lacan. Consistance logique, conséquences cliniques*, Paris, EPEL, « Lacan », 2006).

24. Ou du moins les aspects théoriques défendus dans *Temps et verbe* (Gustave GUILLAUME, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps. L'architecture du temps dans les langues classiques*, Paris, Champion, 1970).

impossible, parce qu'elle implique, dans sa formation, un temps intérieur qui est le temps de la formation de l'image-temps ; ainsi ce temps est-il celui du reste qui travaille et transforme le temps de l'intérieur. La condition temporelle de la *klesis* messianique est celle d'une contraction du temps qui produit un reste doublement négatif, un temps opératif qui prélude aux possibles du devenir, à la saisie du temps par le sujet dans le *kairos*. Le *kairos* n'est alors plus seulement l'instant propice, mais bien davantage une portion du *chronos* contractée, parce que le *chronos* a été doublement saisi par le *typos*, la figure, et la récapitulation qui joignent les parousies (chez Paul : la résurrection et la parousie proprement dite, à savoir le jugement dernier). Cette bipolarité des parousies instaure une tension entre le déjà et le pas encore : le salut est déjà accompli, mais nécessite une confirmation. Le temps messianique se fonde donc sur la parousie, la « présence à côté », qui permet de saisir le temps chronologique de l'événement et de le porter à son achèvement. Ce qui implique que le temps messianique ne peut être représenté orienté vers l'avenir, puisqu'il s'agit ici de rouvrir le dossier du passé pour régler ses comptes, sans attachement ni nostalgie, seulement en le jugeant sommairement. La tension messianique dans laquelle est pris le sujet se supporte d'une double orientation : le sujet ne peut se saisir ou être achevé mais saisir son propre « être-saisi » (TR, p. 137).

Le temps messianique implique une transformation de l'expérience temporelle qui puisse interrompre le temps chronologique mais ne trouve aucune coïncidence avec aucun instant chronologique, les distendant dans la parousie en se glissant entre eux. Ce qui sépare le temps messianique des autres conceptions du temps est la présence d'un reste qui, selon le terme derridien, pourrait s'assumer comme une différance, une différance temporelle²⁵.

Comme le rappelle Agamben, puisque la fin du monde (la première parousie) a déjà eu lieu, l'on ne peut en faire l'expérience. D'où la tentation de Duras de chercher en sa mère la « grâce profonde » (Amt, p. 117) ou tout autre indice désignant l'inflexion du temps ; l'écrivain s'aventure de cette façon dans tous les recoins de son histoire, jusqu'à cette « solution politique du problème personnel » (Amt, p. 85)... Chaque événement relevé s'impose comme une évidence, mais recule toujours davantage devant l'impossibilité de fixer avec certitude l'appel, la vocation, toujours décalé dans le temps. Seule domine la certitude de la confirmation cherchée et découverte dans la lecture des traits du visage dévasté.

Le sens présente tendanciellement une évidence [...] qui s'avère aussitôt dépourvue d'évidence, se trouvant projetée dans le futur indéterminé de l'accomplissement d'une signification dernière. Jamais l'évidence n'élabore son sens, jamais le sens ne produit son évidence. (IA, pp. 30-31)

25. Il vaut la peine, à cet égard, de citer un peu longuement le texte de Derrida : « La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit "présent", apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet » (Jacques DERRIDA, *Marges – de la philosophie*, Paris, Minuit, « Critique », 1972, p. 13).

Malgré l'aspect aniconique de la tradition littéraire occidentale, le lecteur invente, dans sa lecture, une profusion d'images qui recouvre une image princeps qui serait celle de l'auteur. Cette image princeps donne corps au texte, lui confère une identité. Cette identité serait le point d'équilibre entre le sens du texte et l'évidence de l'image. Or, plus la pénétration du sens est grande, plus l'évidence de l'image s'affadit ; plus l'évidence de l'image est prégnante, plus le sens s'étiolé. Nancy et Ferrari décrivent ce mouvement comme une entreprise oscillatoire ou vibratoire. L'iconographie de l'auteur tend vers l'œuvre comme cette dernière en réfère infiniment à l'image de l'auteur. L'image de l'auteur vient comme en surplus peupler les marges de l'œuvre, tel un colophon ou telle une note de lecture qui serait engendrée par l'œuvre elle-même, comme une nécessité inutile. « La curiosité futile qui veut une représentation de derrière le livre se conjoint au désir de lire le livre à même les traits de son écriture se traçant » (IA, p. 27).

La photographie – *a fortiori* absolue, inexistante – joue ce rôle, chez Duras, d'une évidence qui toujours s'évapore dans un temps messianique. Chez l'écrivain, l'on sent bien à quel point l'image oscille temporellement, ne peut se fixer, toujours prise dans un équilibre paradoxal instable. En effet, « [l']image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche près du bastingage [...] » (Amt, p. 45), comme le souligne l'auteur de *L'amant*.

« Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux » (Amt, p. 29). Or, ce qui se tient dans les yeux, au cœur du regard, est de l'ordre de la voyance, de l'évidence nue et obscène conjugée à la connaissance obscure de l'avenir. L'écriture du visage se fait visage de l'écriture par le déchiffrement d'un palimpseste qu'ont réalisé autant les ratures du temps que les ratures de la plume. L'instance tierce émerge, vibrante, de ce palimpseste qui contracte le temps. L'écriture permet alors de devenir action – non au sens de l'engagement, mais puissance en acte, puissance de ressaisissement. La solution politique au problème personnel s'incurve, au fil de la lecture des ratures, pour dévoiler une solution personnelle au problème politique.

PRÉFIGURATIONS

Si l'on suit le raisonnement d'Agamben, le temps messianique implique une forme particulière de mémoire qui serait mémoire anticipatrice. Cette mémoire résulterait des deux concepts desquels il s'articule, à savoir le *typos* et la récapitulation. Le *typos* est la figure au sens de la préfiguration. Les *typoi* peuvent être repérés comme les « entrées en littérature » des personnages, des lieux et des motifs qui parsèment les textes de Duras. Ces *typoi* se préfigurent mutuellement : Hélène Lagonelle, semblable au Chinois ; ce dernier, partageant la faiblesse et l'audace du petit frère ; celui-ci, aggloméré soit à son aîné, soit à sa sœur dans la bouche de la mère ; le fils de Duras, arborant la même fierté que sa mère dans la photographie qui n'a pas été prise ; les amants successifs de l'écrivain, tous inévitablement trompés ; Betty Fernandez, son mari Ramon, Marie-Claude Carpenter, Duras, tous dans la même équivalence, dans la même imbécillité, mais également le fleuve, omniprésent dans les textes de l'écrivain, qui est aussi, précisément, celui qui charrie avec violence les amas de vie et de mort depuis le Cambodge jusqu'au Delta, que Duras

juxtapose, dans l'évidence de l'équivalence qu'impose la parataxe, à « la force du désir » (Amt, p. 55). Cette force du désir est celle qui consiste à élever ces éléments à hauteur d'authentiques événements. Chacun de ces événements prend l'épaisseur d'un reste inanalysable qui oriente l'existence. « Pour ce qui nous intéresse, ce qui est décisif n'est pas tant le fait que chaque événement du passé – une fois devenu figure – annonce un événement futur et trouve en lui son achèvement, mais plutôt la transformation que la relation typologique implique. » (TR, p. 130) Les différents lieux, personnages et motifs recèlent chacun une puissance de transformation qui, ensemble, autorisent l'achèvement de Duras en tant que figure d'écrivain. Ainsi s'enchaînent sans lien apparent de cause à conséquence les « entrées en littérature » de la mendicante laotienne, d'Anne-Marie Stretter et de la mère de Duras qui, à ce moment précis du texte (entre deux appels à la mendicante), s'efface presque brutalement aux yeux du futur écrivain : la jeune fille sanctionne l'événement dans la différence de regard qu'elle porte à sa mère, elle contemple un événement en cours (Amt, p. 73)²⁶.

La récapitulation, quant à elle, possède une fonction d'abréviation et d'anticipation. Chaque temps messianique est un maintenant, un présent qui appelle à l'achèvement. « Cette récapitulation du passé produit un plérôme, un remplissement et un achèvement des *kairoi* » (TR, p. 133). Le plérôme des *kairoi* est relation de chaque instant comme ce qui se donne « à titre de fin » (TR, pp. 134-135). La tension entre « déjà » et « pas encore » trouve ici sa résolution : le visage de Duras a déjà inscrit à quinze, dix-huit ou vingt-cinq ans les marques de la jouissance, de l'alcool qui ne recevront confirmation que bien plus tard, dans l'écriture même de *L'Amant*. L'événement messianique s'est déjà produit ou, pour le dire avec Duras, « a eu lieu ». Comme pour ses cheveux, qui présentent l'allure des comédiennes indiennes des films des années trente que Duras n'a jamais vus lorsqu'elle avait quinze ans. (Amt, pp. 23-24)

Je n'avais jamais vu de film avec ces Indiennes qui portent ces mêmes chapeaux à bord plat et des tresses par le devant de leur corps. *Ce jour-là j'ai aussi des tresses, je ne les ai pas relevées comme je le fais d'habitude, mais ce ne sont pas les mêmes. [...]* Ces cheveux remarquables *je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère*. J'ai dit : coupez. Il a coupé. [...]

Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée. [...]

Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. *Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée. La Lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta n'a pas encore fait son entrée en littérature*. (Amt, pp. 23-25, je souligne)

Le reste est ce qui résiste infiniment à toute division. Le moment clef est toujours déjà dépassé, la division chronologique du temps n'a aucune prise sur le temps opératif, même si celui-ci est constitué de *chronos*. Le fait que la plus grande partie du texte soit écrite au présent de l'indicatif, marquant surtout les scènes du passé, ne laisse pas de faire appel à la parousie en tant que présence. Le temps ne commence

26. À noter que le regard du petit frère subira aussi cette différence lors du retour en France, sur le paquebot, après avoir aimé une jeune femme mariée : « Pendant ces mêmes journées [les derniers jours du voyage] le petit frère regardait sa mère et sa sœur sans les reconnaître aurait-on dit » (Amt, p. 139). Cette communauté de perception entre le petit frère, Paul, et la narratrice de *L'Amant* n'est pas sans incidence sur une lecture messianique du texte, comme j'aurai bientôt l'occasion de le suggérer.

ni ne finit jamais. La phénoménologie de l'événement renseigne explicitement sur cette articulation de l'originaire et de la représentation.

Dépourvue de premier instant, sans commencement possible, la temporalité ne se déploie que depuis cette « origine » impossible à présenter ou à re-présenter, depuis l'abîme de tout présent qui signifie, d'abord, *la rature de toute origine*. La naissance est l'origine raturée, car scindée, de la temporalité, où l'originel et l'originaire divergent *originellement*.²⁷

Il suffit de voir se répéter l'actualisation des « Quinze ans et demi » jusqu'aux deux tiers passés du livre (Amt, p. 108). L'épisode consacré à Marie-Claude Carpenter et à Betty Fernandez émerge presque au petit bonheur, sans autre transition que l'état de guerre qui rappelle la violence fraternelle (Amt, pp. 79-85). Un monceau de restes qui traversent le temps. Ce que Duras annule, c'est toute profondeur de champ temporelle. L'emploi de la locution adverbiale « tout à coup » (Amt, pp. 34, 53), tant pour désigner l'oubli au moment de l'écriture – comme si le lecteur participait à « l'écriture se traçant » – que pour désigner la transition soudaine d'une scène à l'autre, contenant l'ellipse narrative tout entière (le Chinois en peignoir noir après l'amour), revient comme un martèlement. Cette locution apparaîtra encore à de nombreuses reprises, et notamment dans la décision de la jeune fille de ne pas mettre un terme à ses jours en se jetant dans l'océan.

Les accessoires qui composent la tenue de la jeune fille lors de l'événement du bac s'avèrent également détenir une qualité différentielle qui transformera la nature du temps en glissant une imperceptible mais impérissable image dans ses rouages. Les accessoires s'additionnent pour forger un caractère inaliénable. À propos de la « fameuse paire de talons hauts en lamé or » (Amt, pp. 18-19), Duras écrit :

[...] Je porte ces lamés or pour aller au lycée. Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça, ces talons hauts sont les premiers de ma vie, ils sont beaux, ils ont éclipsé toutes les chaussures qui les ont précédés, celles pour courir et jouer, plates, de toile blanche.

Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de la petite. Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir.

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. (Amt, p. 19)

Ce que le chapeau possède de déterminant, Duras tente de l'expliquer par la suite, confessant l'oubli de l'origine du feutre et la retrouvant en même temps. Dans ce passage, ce qui est retrouvé n'est pas un souvenir, c'est un saisissement de l'événement qui fut oublié, autrement dit un reste qui scrute déjà l'avenir depuis sa position passée et oubliée.

Voilà ce qui a dû arriver, c'est que j'ai essayé ce feutre, pour rire, comme ça, que je me suis regardée dans le miroir du marchand et que j'ai vu : sous le chapeau

27. Claude ROMANO, *L'Événement et le temps*, Paris, P. U. F., « Épiméthée », 1999, p. 278.

d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose. Elle a cessé d'être une donnée brutale, fatale, de la nature. Elle est devenue, tout à l'opposé, un choix contrariant de celle-ci, un choix de l'esprit. Soudain, voilà qu'on l'a voulue. Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au dehors, *mise à la disposition de tous les regards*, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir. (Amt, p. 20, je souligne)

Le choix vestimentaire de la jeune fille doublement voyante l'expose déjà en figure publique, la médiatise déjà, en quelque sorte, et c'est de cette médiatisation que naît l'auteur. La configuration temporelle du texte permet à Duras de faire émerger l'instance tierce dont parlent Nancy et Ferrari, cette instance tierce dont nous ne saurons rien d'un bout à l'autre du texte, sinon que nous la verrons surgir au hasard d'un choix excentrique de couvre-chef ou d'un événement dépourvu de logique ; cette configuration est celle d'un temps messianique dans la structure que lui accorde Agamben. Le temps de l'écrivain qui recompose sa propre existence est un temps opératif : Duras ne se saisit pas elle-même, elle saisit son « être-saisi » par la création littéraire.

Alors que notre représentation du temps chronologique, en tant que temps *dans lequel* nous sommes, nous sépare de ce que nous sommes et nous transforme en spectateurs impuissants de nous-mêmes – des spectateurs qui regardent sans temps le temps qui fuit et leur propre et infinie absence à eux-mêmes –, le temps messianique, au contraire, en tant que temps opératif dans lequel nous saisissons et achevons notre propre représentation du temps, est le temps *que* nous sommes nous-mêmes ; pour cette raison, c'est le seul temps réel, le seul temps que nous ayons. (TR, p. 120)

Ce temps est celui de la lecture-écriture, de la littérature. Duras lit ses ratures pour croître, dans et par l'œuvre. Chercher ce caractère, c'est se poster dans un temps messianique de l'événement déjà survenu à retrouver. Ceci explicite la double orientation, en apparence paradoxale, du rapport de l'auteur et du caractère de l'œuvre, selon Nancy et Ferrari : « L'auteur serait le caractère de l'œuvre – ou bien l'inverse » (IA, p. 18). La dévastation du visage de Duras ne peut être portée à son achèvement que dans la mesure où il est saisi dans l'écart entre les visages de la photographie absolue et du visage de l'écrivain écrivant. Le système de renvois photographiques fonctionne à la manière de parousies : de « coprésences » qui se font face et qui exigent de saisir ce qu'elles mettent en jeu dans leur intervalle. Le présent de l'écrivain acquiert une sorte d'achèvement dans le face à face au passé et le passé lui-même se rouvre pour s'« accomplir » : le visage continue sa sénescence et l'écrivain de revenir inlassablement sur cet épisode de l'amant.

PAUL, MESSIE

« Le messie fait toujours déjà son temps – c'est-à-dire qu'il fait sien le temps en même temps qu'il l'accomplit » (TR, p. 126). C'est de cette manière qu'Agamben résume le paradoxe de l'achèvement et de l'interruption. Duras eût pu elle-même exprimer les choses de cette manière. Le petit frère, Paul, se voit promu au rang de Messie, en quelque sorte, constituant la véritable révélation du livre. C'est par

la figure de Paul que Duras accède à ce savoir non su. Il s'agit du seul endroit du texte où une certitude se fait jour. C'est également l'endroit où s'achève l'histoire passionnelle avec le Chinois, où la future Duras quitte l'Indochine, où se résout sans se résoudre la question de la naissance de l'écrivain : dans la faiblesse du petit frère. Cette faiblesse qui l'emporte, cette faiblesse qu'il possédait en partage avec l'amant chinois et qui plaisait tant à Duras (qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre) coïncide textuellement avec les bouleversements de sa vie et biographiquement avec son arrivée à la littérature (Duras publie son premier roman en 1943 ; Paul est décédé en décembre 1942). C'est en effet le petit frère qui possédait l'immortalité. Loin de devenir une figure immarcescible en dépit de cette « immortalité » déclarée, c'est sur le corps mort de son frère que Duras écrit. Contrairement à la majorité des ancrages que la critique pratique dans *L'amant*, il m'apparaît clairement que le livre a évolué jusqu'à ce point d'orgue : la désignation de l'immortalité du petit frère.

On s'était trompé. L'erreur qu'on avait faite, en quelques secondes, a gagné tout l'univers. Le scandale était à l'échelle de Dieu. Mon petit frère était immortel et on ne l'avait pas *vu*. L'immortalité avait été recelée par le corps de ce frère tandis qu'il vivait et nous, on n'avait pas *vu* que c'était dans ce corps-là que se trouvait être logée l'immortalité. Le corps de mon frère était mort. L'immortalité était morte avec lui. Et ainsi allait le monde maintenant, privé de ce corps *visité*, et de cette *visite*. On s'était trompé complètement. L'erreur a gagné tout l'univers, le scandale.

[...]

Personne ne voyait clair que moi. Et du moment que j'accédais à *cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi*, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte.

Il faudrait prévenir les gens de ces choses-là. Leur apprendre que l'immortalité est mortelle, qu'elle peut mourir, que c'est arrivé, que cela arrive encore. [...] Que certaines personnes peuvent en receler la présence, à condition qu'elles ignorent le faire. De même que certaines autres personnes peuvent en déceler la présence chez ces gens, à la même condition, qu'elles ignorent le pouvoir. Que c'est tandis qu'elle se vit que la vie est immortelle, tandis qu'elle est en vie. Que l'immortalité ce n'est pas une question de plus ou moins de temps, que ce n'est pas une question d'immortalité, que c'est une question d'autre chose qui reste ignoré. Que c'est aussi faux de dire qu'elle est sans commencement ni fin que de dire qu'elle commence et qu'elle finit avec la vie de l'esprit du moment que c'est de l'esprit qu'elle participe et de la poursuite du vent. (Amt, pp. 127-129, je souligne)

À nouveau, Duras adopte la posture de la voyante déterminée à être la seule à exhumer un reste indivisible du passé, une trace de prémonition d'un « à-venir ». C'est précisément à la suite de cette longue évocation que Duras place le départ de l'Indochine qui met un terme définitif à la relation avec le Chinois²⁸, autrement dit à l'issue de la relation qui aura occupé la plus grande part du texte. Or, cette relation établit un parallèle constant entre la figure de l'amant chinois et celle de Paul, le

28. « Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer. / Comme plus tard l'éternité du petit frère à travers la mort » (Amt, p. 138).

petit frère adoré. Les rapports de personnage à personnage, comme de chaque personnage à cet auteur-narrateur-personnage qu'est Duras, sont caractérisés par une certaine porosité²⁹. Cette porosité lie indéfectiblement la jeune fille, son amant et son frère dans une système d'échos textuels mais aussi et surtout corporels qui trouvent dans ce passage proche de l'explicit le processus qui les anime et permet de comprendre en quoi la lecture inaugurale des ratures du visage déterminait à l'avance l'ensemble des personnages et des anecdotes qui allaient surgir du passé. « De même que dans le souvenir le passé redevient d'une certaine manière possible – ce qui était achevé devient inachevé et ce qui était inachevé devient achevé –, les hommes se préparent à prendre congé de lui pour toujours dans l'éternité, laquelle ne connaît ni passé ni répétition. » (IR, p. 136) Outre les références christiques tout à fait plausibles, c'est une autre manière de faire l'histoire que Duras expose. La référence à l'*Ecclésiaste* est la même que celle qui définit l'écriture au début du livre : l'immortalité et l'écriture ont en partage d'être poursuite du vent, vanité insigne que de courir derrière ce qui toujours échappe parce qu'il a toujours déjà fui, parce qu'il diffère toujours déjà et parce qu'il ne diffère pas encore. Le paradoxe réside dans ce « reste » que Duras établit dans l'acte même de l'écriture : l'écriture devient un « rien », un rien que bien des commentateurs ont envisagé comme une valeur positive sous la plume de l'écrivain. L'immortalité définie au cours de cet éloge funèbre fraternel correspond au savoir non su repéré à plusieurs endroits du texte, mais aussi au mouvement qu'engage l'écriture. Le corps de l'écrivain est pour Duras le lieu du savoir non su, où les traits du visage deviennent le caractère de l'œuvre, où la lecture de son propre corps se dessine en un geste tendu vers l'autre, suivant une tangente qui ne se soumet ni au temps chronologique ni au temps eschatologique. Faire la littérature, c'est lire ses ratures et inversement.

LA PISTE AURÉLIA STEINER ET LES FIGURES DE L'HISTOIRE

Duras a retrouvé avec *L'amant*, ou plutôt avec la série des réécritures de l'époque de ses quinze ans, une certaine façon de mettre l'écriture en acte. Elle construit en conséquence une littérature qui – sans tomber dans l'engagement sartrien – est acte politique. Ici cependant, le geste politique ne peut évidemment relever de l'idéologique : revenue du communisme, après avoir prôné le communisme de pensée aux côtés de Dionys Mascolo, Duras s'engage dans la seule politique qui lui paraisse possible : « Que le monde aille à sa perte. » Mais nous sommes loin, malgré cette déclaration pour le moins tranchée, d'une tension vers l'anarchie. Au contraire, il s'agit davantage d'un acte qui rejoint le second sens à entendre dans le mot politique : Duras extrait de la littérature la possibilité même d'aller vers l'autre, de le rencontrer en se livrant soi.

À titre de prolongement de l'analyse de *L'Amant*, l'on peut déceler une origine textuelle au revirement autobiographique de l'œuvre de Duras (aussi déterminante que la naissance de la correspondance entre Duras et Yann). Quelques années avant *L'amant*, Duras utilise le procédé d'éthopée qui lui servira dans son autobiographie assumée : dans le texte éponyme de 1979, Aurélia Steiner, comme Duras, assimile

29. J'emprunte cette idée à Marie-Annick Gervais-Zaninger (*op. cit.*, p. 117).

descriptivement son visage et le paysage extérieur, au mépris de la logique chronologique, superposant diverses époques en un texte continu. « Entre le ciel et l'eau il y a un large trait noir, charbonneux, épais. Il couvre la totalité de l'horizon, il est de la régularité d'une rature géante et sûre, de l'importance d'une différence infranchissable. Il pourrait faire peur » (ASV, p. 125). La rature trouve là son entrée officielle dans la littérature durassienne, grâce à une contemplation spéculaire d'Aurélia.

Or, Duras sait gré à son personnage (décliné d'ailleurs en trois exemplaires : Vancouver, Melbourne et Paris, selon trois textes inclassables, deux courts-métrages et une nouvelle) de lui avoir rendu accès à la littérature après son long intermède cinématographique des années soixante-dix : « historiquement, quand je serai morte et qu'on fera l'histoire de mes livres, on verra que j'ai recommencé à écrire avec Aurélia »³⁰. Il peut sembler étrange de superposer, dans le cadre de l'étude qui nous occupe, une scène où l'écrivain se met en scène et une scène de fiction dans laquelle l'écrivain n'intervient pas. En apparence du moins. En effet, outre le fait que le personnage d'Aurélia possède de très nombreux traits similaires à ceux de l'écrivain, Duras s'est identifiée de manière décisive à ce personnage, au moment de la rédaction de *L'Amant de la Chine du Nord* (automne 1991), dans un article publié par *Libération*.

Je m'appelle Aurélia Steiner.
J'habite Vancouver où mes parents sont professeurs.
J'ai dix-huit ans.
J'écris. (ASV, p. 147)

Je m'appelle Marguerite Duras.
J'ai seize ans.
Ma mère est institutrice dans les postes du Mékong en Indochine française.
J'écris.³¹

Emmanuelle Touati, se penchant sur le phénomène, constate :

En 1991, Aurélia n'apparaît même plus comme le personnage ayant permis à Duras de recommencer à écrire : calquant sa propre entrée en écriture sur celle de la jeune juive, Duras est *devenue* Aurélia Steiner, à moins qu'il ne faille lire qu'elle était Aurélia avant même qu'elle n'eût inventé le personnage...³²

Ainsi Aurélia devient-elle la possibilité même d'aborder Auschwitz, par le truchement de la figure quasi légendaire du père mort qui investit son écriture et semble la commander³³. Si la question de comment écrire après Auschwitz se pose comme une vraie question, Duras y engage une vraie réponse. Elle y engage jusqu'à la totalité de son être, de son caractère d'écrivain. Le père mort d'Aurélia coïncide au petit frère mort,

30. Marguerite DURAS, *Marguerite Duras à Montréal*, op. cit., p. 73.

31. ID., *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 171.

32. Emmanuelle TOUATI, « Marguerite Duras. Délivrer l'écrit de l'écriture même », dans *Les Récits des différences sexuelles*, op. cit., p. 136.

33. « Je ne peux rien contre l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard, celui sur le rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp » (ASV, p. 133).

victimes de la même absurdité guerrière, victimes d'une même Histoire que l'écrivain reconstruit ou, plus précisément, construit au moyen d'un temps messianique.

Je les rassemble à travers vous et de leur nombre je vous fais. Vous êtes ce qui n'aura pas lieu et qui, comme tel, se vit. De tous vous ressortez toujours unique, inépuisable lieu du monde, inaltérable amour. (ASV, p. 140)

Et précédemment :

Dans la chambre fermée de la plage, seule, je construis votre voix. Vous racontez et je n'entends pas l'histoire mais seulement votre voix. Celle du dormeur millénaire, votre voix écrite désormais, amincie par le temps, délivrée de l'histoire. Vous seriez parti en courant et j'aurais entendu appeler dans la ville ce nom sans sujet : Aurélia Steiner. (ASV, p. 130)

L'Histoire s'écrit à travers soi, dans un temps délivré de l'histoire, délivré de soi, rendu à sa faiblesse. Sous le coup de cette différence inexistante proclamée dans *Aurélia Steiner* Vancouver³⁴, née d'une coupure d'Apelle, les barrières d'un autre à l'autre se rompent pour laisser la place à un reste qui, infiniment, peut différer³⁵. L'iconographie de l'écrivain devient non seulement une troisième instance entre l'œuvre et l'auteur mais également un moteur de rassemblement de la communauté sans communauté. Duras peut désormais, à partir de la découverte d'Aurélia Steiner, parler d'Auschwitz ou de sa propre famille : l'écriture en tant que lectures des ratures est devenue la solution personnelle au problème politique ; l'histoire n'existe pas, Duras la fait exister : « tout ce que l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire » (Amt, p. 26).

La rature à lire est donc division qui introduit un reste où s'assume l'« il y a là de l'identité » : l'*experiment*. Duras fait de sa vie une écriture, écriture déjà présente dans les traits de son visage comme zone d'indifférence inassignable, pour reprendre les termes d'Agamben. Le temps messianique accrédite la thèse de l'*Ur-ikonographie* évoquée par Nancy et Ferrari : l'auteur, au fil de sa carrière littéraire, traque cette image qui toujours lui échappe et qui échappe tout autant à ses lecteurs. Pourtant, le métier de l'écrivain n'a pas d'autre but : « retracer, portraiturer ce qui aura toujours précédé le moindre tracé, ce qui reste effacé en même temps que désigné sous chaque signature » (IA, p. 36).

Christophe MEURÉE

Université Catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

34. « La différence inexistait » (ASV, p. 139).

35. « Aurélia Steiner est cette forme vide qui, se substituant au Je de l'auteur, inaugure un nouveau type d'énonciateur-narrateur. Tous ceux des textes qui suivront posséderont cette même caractéristique : doués d'une subjectivité impersonnelle, omnivoyants, tous puiseront comme elle leur parole aux frontières abolies de la réalité et du fantasme, de l'histoire et de la légende, y compris – surtout – lorsque le Je du texte se confondra avec Marguerite Duras *en personne* » (Emmanuelle TOUATI, *op. cit.*, p. 138).