

Isabelle Thisdale
Université du Québec à Montréal

Détruire, dit-elle.
Ruine et échec
chez Marguerite Duras

Nous proposerons de concevoir l'œuvre de Marguerite Duras comme une œuvre de l'échec; un échec qui serait une condition de génération de l'œuvre. Il n'est donc pas question d'insinuer que l'œuvre durassienne soit manquée : il faut plutôt parler d'une esthétique de l'échec ou encore, plus précisément, d'une esthétique de la ruine, qui serait à la fondation même de l'œuvre : « Au commencement il y a la ruine. Ruine est ce qui arrive ici à l'image dès le premier regard¹ », écrit Derrida dans ses *Mémoires d'aveugles*. Ce « premier regard » engendrant la ruine est, dans l'œuvre de Duras, le visage même de l'écrivaine et il est longuement décrit dans les premières pages de

1. Jacques Derrida, cité par Marie-Magdeleine Chirol, « Ruine, dégradation et effacement dans *L'amant* de Marguerite Duras », *The French Review*, vol. 68, n° 2, décembre 1994, p. 263.

*L'amant*². Marie-Magdeleine Chirol, qui a aussi construit sa réflexion sur la représentation de la ruine à partir du visage de Duras dans son article « Ruine, dégradation et effacement dans *L'amant* de Marguerite Duras », y observe le travail opéré par la ruine dans ce roman dit autobiographique. Notre réflexion propose, en s'inspirant du travail de Chirol, d'étendre à tout l'univers durassien cette poétique de la ruine, offrant ainsi un survol qui permettra d'en relever la présence et le travail chez Duras. Nous souhaitons ainsi démontrer comment, dans son ensemble, l'œuvre s'est élaborée à partir de ce « motif ruiniste », devenant ainsi le lieu d'une « esthétique nouvelle de la ruine, où le ruiné fait figure d'originel³ ».

Ainsi, si la ruine est origine et non aboutissement, nous suggérons d'emblée d'envisager l'œuvre de Duras non simplement comme œuvre de ruines et de cendres, mais comme œuvre-phénix. L'image de l'oiseau mythique semble s'imposer d'elle-même, puisqu'elle incarne parfaitement le mouvement cyclique inhérent à l'œuvre, permettant au prochain texte d'advenir. Chaque texte met en scène, d'une façon ou d'une autre, ruine, dévastation et échec, et chaque fois, cela permet à l'œuvre suivante de renaître des cendres du texte antérieur. La question d'auto-génération de l'œuvre a été soulevée au sujet de Duras — notamment à propos du Cycle indien et de la Trilogie indochinoise — mais ici, il semble aussi être question de *re*-génération. L'image du phénix renvoie aussi, naturellement, à la mythologie qui imprègne l'œuvre peuplée de Médées grecques et de Trinités bibliques. L'espace-temps mythique dans lequel évoluent ces personnages relève de la tragédie; les récits prennent ainsi place dans un lieu *hors-lieu* et un temps *hors-temps* qui ne peuvent vraisemblablement qu'appartenir au mythe.

Ce survol permettra d'analyser les différentes facettes de l'œuvre qui participent de cette esthétique de la ruine. Nous aborderons ainsi l'œuvre elle-même comme structure ruinée, engendrée dans la

2. Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 142 p.

3. Marie-Magdeleine Chirol, *op. cit.*, p. 263.

endre et découlant d'une image primitive. Il sera ensuite intéressant d'observer le temps à l'œuvre chez Duras, de la ruine d'une temporalité traditionnelle à la construction d'un temps propre à l'univers durassien. Finalement, nous proposerons une lecture de *L'amant de la Chine du Nord*⁴ comme texte sépulture de l'œuvre.

Dévastation du visage, dégradation de l'œuvre

Le passage de *L'amant* où est décrit le visage de Duras servira ici de prémisse afin d'introduire le concept de structure ruinée :

À dix-huit ans j'ai vieilli. [...] 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. [...] 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, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit⁵.

Ce visage, même s'il est dévasté, est pourtant celui qui traverse le temps sans se déformer outre mesure. C'est celui qui le défie et le reconfigure, redéfinissant les paramètres d'une temporalité chronologique. Le visage a d'abord appelé un vieillissement prématuré, puis il « a vieilli encore, [...] mais relativement moins qu'il n'aurait dû⁶ ». Ce visage que Duras décrit est, à notre sens, à l'image de son œuvre, composée de la même « matière détruite ». C'est justement par sa qualité de matière détruite, dégradée, lacérée, cassée qu'elle arriverait à mettre en scène la ruine. C'est ce qui permettrait de contrôler la destruction

4. Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, 246 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention ACN.

5. Marguerite Duras, *L'amant*, *op. cit.*, p. 10.

6. *Ibid.*

pour en tirer le matériau du prochain texte. Ainsi, l'œuvre de Duras ne s'est pas d'abord construite pour ensuite se détruire, au contraire : c'est en tirant son origine de la ruine qu'elle permet la génération. C'est ce qu'affirme Derrida alors qu'il écrit : « Au commencement était la ruine⁷. » En fait, c'est en considérant l'œuvre dans son ensemble qu'il est possible de constater qu'elle s'est construite et reconstruite sur ses propres ruines. Ce que Duras installe, c'est une *mise en ruines* de l'œuvre, une dévastation provoquée qui permet au texte de se régénérer. Il devient alors la ruine sur laquelle le texte ultérieur se posera. Ce texte en devenir ne se contentera pas seulement de se construire sur les ruines du texte précédent : il en réinvestira les fondations ravagées pour les faire siennes et ainsi reconfigurer, dans un autre temps et un autre espace, une image primitive qui serait, finalement, l'origine de cette destruction.

L'image primitive : lumière de l'œuvre

Dans *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Georges Didi-Huberman cite Claudio Parmiggiani, qui affirme qu'il n'y a

[qu']une seule image, une image absolue qui a illuminé toutes les œuvres futures. [...] Les œuvres suivantes sont toutes nées de cette lumière, et elles n'ont été que la vaine tentative d'éclaircir l'énigme que recelait cette image primitive. Ce que, avec le temps, on appelle ensuite le style n'est rien d'autre que cela : la damnation et l'insistance de cet effort répété⁸.

L'image primitive de l'œuvre de Duras est celle du trio, introduite dès *Un barrage contre le Pacifique*⁹. Dans ce texte, la trinité est formée de combinaisons interchangeables. Il y a la mère, Suzanne et Joseph, puis Suzanne, M. Jo et Joseph ou encore, la mère, Suzanne et M. Jo, etc.

7. Jacques Derrida, cité par Marie-Magdeleine Chirol, *op. cit.*, p. 263.

8. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Editions de Minuit, p. 12.

9. Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, 384 p.

Cette trinité, notamment celle formée de Suzanne avec sa mère et son frère, s'avère destructrice, car elle est alimentée par l'excès et la démesure. Dans *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord*, nous retrouvons ce trio formé de Suzanne, du Chinois et d'un tiers qui, encore là, vient s'interposer. Que ce soit le frère aîné ou le petit frère ou même Hélène Lagonnelle ou Thanh, il y a toujours intrusion d'une personne intimement liée à Suzanne. Et ce qui est important de souligner, c'est que ces trios, dans toutes leurs déclinaisons, sont marqués par une passion destructrice qui emporte tout sur son passage, comme le Pacifique avec les barrages de la mère. Cette passion, c'est celle, ravageuse, de l'amour charnel, maternel ou familial, et c'est aussi l'obsession de la possession et du contrôle du corps de l'autre : au moyen de la jouissance chez les amants, par la peur et la douleur dans le cas de la famille. Et surtout, par l'amour, toujours. Laure Adler, biographe de Duras, rapporte les paroles de l'écrivaine sur cet amour morbide qui semble avoir marqué son œuvre :

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, [...] je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi, et l'amour qu'on se portait les uns aux autres, et la haine aussi terrible, dans cette histoire commune de mort qui était celle de cette famille [...] ¹⁰.

Cet amour et cette haine contamineront toute l'œuvre, l'infectant de ces trios déviants.

Nous n'avons qu'à penser au triangle du *Ravissement de Lol. V. Stein*, cette dernière souhaitant revivre la scène du bal où elle devient elle-même le tiers de Michael Richardson et d'Anne-Marie Stretter. Elle recréera la scène avec Jacques Hold et Tatiana Karl, à répétition, infligeant à son amie d'enfance la souffrance à laquelle elle s'est substituée le soir du ravissement :

Lol rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produire se produirait différemment. Autrement. Mille fois. Partout.

10. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 49.

Ailleurs. Entre d'autres, des milliers qui, de même que nous, rêve de ce temps, obligatoirement. Ce rêve me contamine¹¹.

Ce rêve de Lol. V. Stein, n'est-ce pas ce qui contaminera par la suite *L'amour*¹², *Le Vice-consul*¹³ et *India song*¹⁴? N'est-ce pas aussi ce qui atteint les couples infiltrés d'un tiers dans *La maladie de la mort*¹⁵ et *L'homme assis dans le couloir*¹⁶ et celui, incestueux et mortifère d'*Agatha*¹⁷? Cependant, ce qui, de ce souhait de la « petite folle¹⁸ » ne se réalise pas, c'est que tout se passe *différemment*. Duras a installé, dès les débuts de l'œuvre, une trinité maudite aux rôles permutables. Et cette trinité hante les textes et tombe à chaque occurrence en ruines, parce que chaque fois, l'énigme ne se résout pas. Le récit, se butant constamment à son échec, cherche cependant une quelconque transcendance, puisqu'il renaît chaque fois des cendres de la destruction. Cette quête constante d'une résolution permet l'engendrement du prochain texte, qui à son tour rejoue cette histoire sans issue. Cependant, il semble que chez Duras, il n'y a aucune possibilité de transcendance. L'énigme dont parle Parmiggiani¹⁹ ne peut être éclairée et résolue. C'est pourquoi, comme le dit le sculpteur, chaque texte sera une « vaine tentative d'éclaircir l'énigme que recelait cette image primitive²⁰ ». Nous nuancerons cependant en précisant que dans le cas de Duras, les tentatives, bien que répétées, ne sont pas vaines puisqu'elles alimentent les ruines qui

11. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol. V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 187. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention RLVS.

12. Marguerite Duras, *L'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971, 131 p.

13. Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard coll. « L'imaginaire », 1977, 224 p.

14. Marguerite Duras, *India Song*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 148 p.

15. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, 61 p.

16. Marguerite Duras, *L'homme assis dans le couloir*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 36 p.

17. Marguerite Duras, *Agatha*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 71 p.

18. Marguerite Duras, « Le bloc noir », *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 38.

19. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 12.

20. *Ibid.*

permettront au texte suivant d'émerger. Ces tentatives sont justement ce qui permet à l'esthétique ruiniste de fonctionner. L'échec de chaque tentative serait, dans une économie traditionnelle de la destruction, négatif. Cependant, comme le remarque Chirol,

cette esthétique nouvelle de la ruine, où le ruiné fait figure d'originel, est loin d'être perçue comme négativité. Bien au contraire, la dégradation acquiert de nouvelles dimensions positives à partir de sa dévastation même²¹.

La ruine revêt donc des qualités génératrices et positives qui font de la destruction un concept non plus synonyme de finalité, mais bien de renouveau.

Ce renouveau, issu de la ruine et de l'échec, fonctionne vraisemblablement parce que l'œuvre de Duras est dénuée de cynisme. En effet, chaque texte se présente comme une nouvelle tentative dans laquelle sont inscrits l'espoir et le désir d'une résolution. Ainsi, la ruine qui frappe les récits ne condamne pas ces derniers à leur fin, mais donne plutôt lieu à de nouveaux textes. C'est fort d'un espoir toujours renouvelé que le texte, confronté à sa propre ruine, tente sa chance et insuffle au prochain récit le désir d'une reconstruction. De même, le phénix renaît de ses cendres sans cynisme. L'oiseau ne renonce pas à sa renaissance sous prétexte qu'elle finira nécessairement par la cendre et il semble que le cycle ruine / renaissance en place dans l'œuvre s'alimente de cette même énergie : chez Duras, il n'y a pas de renoncement.

Dans cette optique, les *explicit* de certains textes sont tout à fait représentatifs de ce phénomène. La conclusion du *Ravissement de Lol. V. Stein* est à cet égard éloquente : « Le soir tombait lorsque je suis arrivé à l'Hôtel des Bois. Lol nous avait précédés. Elle dormait dans le champ de seigle, fatiguée, fatiguée par notre voyage. » (*RLVS*, p. 191) Ici, le texte propose vraisemblablement que le manège installé par Lol va se poursuivre. Pourtant, quelques pages auparavant, le texte donnait à penser que ce serait différent, la dernière ballade avec Jacques Hold

21. Marie-Magdeleine Chirol, *op. cit.*, p. 263.

laissant entrevoir une résolution. Même Hold semble croire à la fin du manège. Pourtant, Lol est de retour dans le champ de seigle et Tatiana et Jacques dans la chambre de l'hôtel. Duras repositionne ses personnages non pas dans une nouvelle situation d'équilibre, mais bien dans ce qu'ils semblent destinés à vivre, encore. Le pacte de lecture est ainsi brouillé ou, plutôt, faussé, puisque la fin n'est pas une fin en soi. Elle est plutôt l'amorce d'un motif condamné à se répéter sans cesse.

Dans *L'amour*, Duras met littéralement la destruction en scène. Tout juste deux pages avant la fin, elle écrit : « Quelqu'un sort de l'épaisseur du feu et traverse la plage. Derrière lui, S. Thala brûle²². » Et puis, les personnages, dos à S. Thala en cendres « se taisent. Ils surveillent la progression de l'aurore extérieure²³ ». Duras, dans cette convocation floue et déconstruite des personnages du *Ravissement*, reconfigure son propre pacte de lecture et semble offrir au lecteur le choix : en acceptant de continuer la lecture au-delà de *L'amour*, vous assisterez à la renaissance du phénix, dans toute la splendeur des flammes de S. Thala.

Ainsi, *India song*, dans le même esprit, se termine sur le silence le plus complet, sur le néant :

Voix 4

Elle a dû rester là longtemps, jusqu'au jour — et puis elle a dû prendre l'allée... (Arrêt.) C'est sur la plage qu'on a retrouvé le peignoir.

Silence.

Le ventilateur s'arrête.

On reste quelques secondes sur l'arrêt du ventilateur²⁴.

Les textes qui viennent après marquent non seulement l'effacement de l'écriture, annoncé semble-t-il dès *L'amour*, mais aussi la réitération que l'impasse subsiste toujours. C'est ainsi que *La maladie de la mort*

22. Marguerite Duras, *L'amour*, op. cit., p. 129.

23. *Ibid.*, p. 131.

24. Marguerite Duras, *India song*, op. cit., p. 145.

affirme l'impossibilité d'aimer : « Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu²⁵. » Quant à *L'homme assis dans le couloir*, le texte se bute à l'incertitude et à l'ignorance, laissant le lecteur, déjà étourdi par la forme floue du texte, devant la mort en instance : « Je l'ignore, je ne sais rien. Je ne sais pas si elle dort²⁶. » La fin d'*Agatha* — cette pièce de théâtre qui prend place dans un espace entre la vie et la mort — confirme une fois de plus que chez Duras, la chute du texte n'est pas une finalité, mais bien l'annonce d'une prochaine fois :

Lui — Vous partez demain à l'aube.

Elle — Oui.

Lui — Pour toujours n'est-ce pas?

Elle — Oui. Jusqu'à votre arrivée dans les frontières du nouveau continent où rien n'arrivera plus encore une fois que cet amour²⁷.

Ces *explicit* démontrent le procédé qui traverse l'œuvre et qui confère à la ruine et à la destruction leur sens unificateur et fondateur. La fin de *La maladie de la mort* explique à notre sens cette idée. Duras y écrit que l'amour ne peut advenir. Ce que nous pouvons lire, en gardant à l'esprit l'ensemble des textes, c'est qu'il ne peut advenir dans un état sain, « pur ». Car chez Duras, si amour il y a, c'est sous forme de passion dévoratrice, d'amour contaminé et contaminant, d'amour obsessionnel et maléfique. Il y a quelque chose qui n'advient pas dans les textes et qui n'advient jamais. Pourtant, l'histoire se répète et rencontre de nouveau le néant. L'obsession ne se guérit pas. C'est ce qui — nous le supposons — pousse Lol. V. Stein à retourner dans le champ de seigle. (*RLVS*, p. 191)

Un chant d'outre-tombe

Ainsi, lorsque que le frère d'Agatha lui demande si elle part pour toujours, elle répond ce que finalement tous les personnages durassiens

25. Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, op. cit., p. 57.

26. Marguerite Duras, *L'homme assis dans le couloir*, op. cit., p. 36.

27. Marguerite Duras, *Agatha*, op. cit., p. 66.

répondraient : « Oui. Jusqu'à votre arrivée dans les frontières du nouveau continent où rien n'arrivera plus encore une fois que cet amour²⁸. » Oui, pour toujours... jusqu'au prochain texte. Dans *Qu'est-ce que le contemporain?*, Giorgio Agamben semble cerner ce qui se passe chez Duras quant à la temporalité : « Celle-ci [l'archéologie] ne nous fait pas remonter à un passé éloigné, mais à ce que nous ne pouvons en aucun cas vivre dans le présent. Demeurant non vécu, il est sans cesse happé vers l'origine sans pouvoir jamais la rejoindre²⁹. » C'est ce qui advient dans le texte durassien. Le récit est toujours « happé vers l'origine », vers cet espace où évolue le trio, mais n'atteint rien. À chaque tentative, il effleure cette origine qui permettrait la résolution, mais ne la touche pas. Il semble d'ailleurs que Duras était consciente qu'elle ne rejoindrait jamais cette origine dans l'écriture. Dans *C'est tout*, son dernier livre, Yann Andréa lui demande : « Votre livre préféré absolument? M.D. *Le Barrage, l'enfance*³⁰ », répond-elle. Ce livre, qui est venu au tout début de l'œuvre, est celui qu'elle « préfère absolument » de l'autre côté de celle-ci. C'est peut-être parce qu'elle savait désormais que ce livre est celui qui a engendré tous les autres. C'est de l'amour destructeur de sa famille, de sa relation troublée avec son petit frère, de la haine du frère aîné et de la peur de cette mère folle — des cendres familiales — que naîtra, tel un phénix, une œuvre qui tombe à chaque fois en cendres, afin de mieux se redéployer ensuite. Une œuvre mort-née, portant la maladie de la mort et donnant naissance à des textes mutilés. Comme la mendicante du Gange accouche d'enfants qui se font ronger par les vers, Duras a produit une œuvre déjà vouée à l'échec, mais une œuvre qui dépend de cet échec et qui tire toute sa force de cette ruine.

L'amour présente cette cohabitation de la destruction et de la renaissance. Comme observé plus tôt, le texte se clôt sur S. Thala en flammes : « Quelqu'un sort de l'épaisseur du feu et traverse la plage. Derrière lui, S. Thala brûle³¹ », lit-on peu avant la fin. Le récit se conclut

28. *Ibid.*

29. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Éditions Payot Rivages, 2008, p. 35.

30. Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, P.O.L, 1995, p. 10.

31. Marguerite Duras, *L'amour, op. cit.*, p. 129.

sur une scène réunissant le trio du voyageur, de l'homme et de la femme enceinte (que l'on comprend être Lol. V. Stein). Ici, Duras offre la mort et la naissance : derrière, S. Thala qui s'envole en fumée et dont il ne restera que les ruines, les cendres, littéralement, et vers l'avant, au-delà de la mer, « la progression de l'aurore extérieure³² », le jour nouveau qui se lève. Les trois personnages regardent-ils en silence cette prochaine destination, ce « nouveau continent où rien n'arrivera plus encore une fois que cet amour³³ », comme le dit Agatha à son frère? Peut-être évitent-ils aussi de se retourner, pour ne pas faire face à S. Thala, véritable Sodome. Il semble s'opérer, à partir de *L'amour*, un réel changement dans le traitement de la phrase et dans la structure du texte, qui semble se trouer de plus en plus. Il semble que dès lors, la destruction attaque non seulement le fond du texte, mais en contamine aussi la forme.

Cette contamination pousse les personnages durassiens à se donner rendez-vous dans un espace qui échappe au temps. Dans *Génie du non-lieu* :

Juste retour des cendres, écrit Derrida. Si les choses de l'art commencent souvent aux rebours des choses de la vie, c'est que l'image, mieux que toute autre chose, probablement, manifeste cet état de survivance qui n'appartient ni à la vie tout fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement³⁴.

Et c'est cet état entre la mort et la vie, là où semblent errer Lol, Anne Desbaresdes, la mendicante, et où évoluent Agatha et son frère, ainsi que les trios de *La maladie de la mort* et de *L'homme assis dans le couloir* qui permet de générer l'œuvre, car, sans relâche, cet état met la mémoire en mouvement. Cette réactivation de la mémoire, dans chaque occurrence textuelle, donne l'étrange impression que les personnages partagent une mémoire commune. Il semble que chaque fois que l'histoire se

32. *Ibid.*, p. 131.

33. Marguerite Duras, *Agatha*, *op. cit.*, p. 66.

34. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 16.

répète, que la scène primitive est mise en place, il y a un sentiment de déjà vu non seulement pour le lecteur, mais aussi pour les personnages. En ce sens, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman parle du concept médiéval du *vestigium* : « Ils essayaient par là d'expliquer comment ce qui est visible devant nous, autour de nous — la nature, les corps — ne devait se voir que comme portant *la trace d'une ressemblance perdue, ruinée*³⁵ ». C'est comme si les personnages portaient cette conscience d'être faits des cendres de quelqu'un d'autre, du temps de quelqu'un d'autre, qu'ils vivent une histoire qui ne leur appartient pas complètement et qu'ils doivent partager avec ceux venus avant eux et ceux qui viendront après. Cependant, jamais ne se pose cette question de la légitimité de la répétition. Les personnages, même s'ils peuvent sembler *manipulés*, répètent la scène originelle avec l'espoir de la résolution. Ils évoluent dans un temps qui leur semble être le présent, alors qu'ils se trouvent en fait dans une brèche temporelle, où la temporalité relèverait *d'autre chose*. Agamben, toujours dans *Qu'est-ce que le contemporain?*, parle du présent comme temps qui « n'est en réalité pas seulement le plus lointain : en aucun cas il ne peut nous rejoindre. Son échine est brisée et nous nous tenons exactement au point de la fracture³⁶ ». Il semble effectivement que les personnages se tiennent au point de cette fracture, dans un lieu en ruine. Et Duras, parce qu'elle plonge le texte dans ce lieu, qu'elle le fait évoluer dans un espace nécessairement voué à la destruction, arrive à faire tenir le texte et à offrir une histoire.

Car il s'avère important de souligner que le lecteur a toujours l'impression de lire une histoire. Et c'est encore là un exemple de cette esthétique du phénix que nous tentons de proposer. Le texte donne l'impression de lire un récit et d'avancer dans celui-ci. Cette illusion tient la route jusqu'à ce que l'on s'attarde au dénouement du texte. Contrairement à la structure narrative traditionnelle, il n'y a pas de retour à une situation d'équilibre après les péripéties, ou si retour il

35. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 14-15.

36. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 25.

y a, il est précaire ou inscrit dans le déchirement. Ainsi, *L'amant* n'est pas bien différent des autres textes en se terminant sur l'amour perdu de l'amant chinois : « Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort³⁷. » Ce roman, qui a joui d'un énorme succès public, se conclut malgré tout sur cet amour déchirant, destructeur et dévastateur, que seule la mort peut résoudre et qui semble être le seul amour possible chez Duras. Même ici, l'écrivaine met en scène cette temporalité qui échappe à la réalité, là où l'amour est synonyme de souffrance. Et c'est parce qu'il y a toutes ces couches de cendres sous-jacentes au roman que l'illusion confond le lecteur. Ceux qui étudient l'œuvre dans son ensemble réalisent cependant que, malgré l'illusion du roman autobiographique, *L'amant* n'est pas si éloigné du *Ravissement* ou même de *L'homme assis dans le couloir*.

Le texte ferait donc à chaque fois non pas seulement table rase de l'histoire, mais aussi table rase du temps. Et c'est parce que l'œuvre est née détruite qu'elle peut ainsi manipuler le temps et l'espace : ce temps qui existe effectivement dans la ruine, « dans la fracture », comme le dit Agamben. Et l'œuvre « fait de cette fracture le lieu d'un rendez-vous et d'une rencontre entre les temps et les générations³⁸ ». C'est donc dire qu'à chaque rencontre, qu'à chaque nouveau texte, sont présents les personnages d'avant et même, d'une certaine façon, ceux qui viendront après.

L'œuvre sépulture

Si *Un barrage contre le Pacifique* est l'origine de l'œuvre, la mise en place de l'image primitive et des premiers décombres, la mère de l'œuvre — autant au sens où il est celui qui enclenche son engendrement qu'au sens où c'est littéralement le roman de la mère de Duras (et l'on constate que chez Duras, la figure de la mère est génératrice de l'écriture) — nous dirons dans ce cas que *L'amant de la Chine du Nord*

37. Marguerite Duras, *L'amant*, *op. cit.*, p. 142.

38. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 38.

est le tombeau de l'œuvre, le livre ultime de la destruction, une œuvre sépulture. Le roman est à notre avis la fracture finale où Duras donne rendez-vous à tous les temps et à toutes les générations. C'est bien sûr l'occasion de raconter de nouveau l'histoire de l'amant chinois, en réponse au film de Jean-Jacques Annaud, et qui renvoie directement à *L'amant*. Duras écrit d'ailleurs : « Pour elle, l'enfant, ce "rendez-vous de rencontre", dans cet endroit de la ville, était toujours resté comme étant celui du commencement de leur histoire, celui par lequel ils étaient devenus les amants des livres qu'elle avait écrits. » (ACN, p. 62) Déjà, elle insère dans le roman sa posture d'écrivaine et la présence de l'œuvre accomplie.

C'est aussi le lieu d'un dernier passage pour plusieurs personnages de l'œuvre. Par exemple, on y évoque Lol et Tatiana Karl : « De cet endroit couvert arrivent les voix des deux jeunes filles amies et un air de danse. Il vient d'un phonographe posé par terre. [...] Elles sont belles, elles ont oublié qu'elles le savent déjà. Elles dansent. » (ACN, p. 65) Cette scène rappelle l'incipit du *Ravissement* : « Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide. [...] Elles, on les laissait faire, dit Tatiana, elles étaient charmantes, elles savaient mieux que les autres demander cette faveur, on la leur accordait. » (RLVS, p. 11) Cela ramène aussi Hélène Lagonnelle, qui était déjà présente dans *L'amant*. Elle parle aussi de A.M.S et, par le personnage de l'enfant, raconte la vie de cette femme qu'elle n'a pas connue. Cette femme, qui était un souvenir, est devenue, selon Duras elle-même, la femme ultime de l'œuvre. Ici, en la racontant, en racontant comment « elle va faire l'amour avec ses chauffeurs aussi bien qu'avec les princes » (ACN, p. 50), elle dit d'Anne-Marie Stretter ce qu'elle ne saura elle-même que beaucoup plus tard, en tant qu'écrivaine. Duras propose donc un brouillage, une identité amalgamée tissée de ses souvenirs d'enfant et d'écrivaine.

Les personnages se succèdent : il y a la mendicante, présente, encore une fois. Et ce qui est extrêmement intéressant dans ce cas, c'est que le livre (dont les toutes dernières pages sont consacrées à des notes pour un possible film) termine sur la ritournelle de cette femme qui porte la mort pour lui donner la vie, sans cesse : « Des chants vietnamiens

seraient chantés (plusieurs fois pour qu'on les retienne), ils ne seraient pas traduits. De même que dans *India song* le chant laotien de la mendicante n'a jamais été traduit. » (ACN, p. 246) Duras ferme ainsi son œuvre-tombeau sur la figure qui, à notre sens, représente le mieux la destruction et la génération cyclique qui opère dans l'œuvre : la cohabitation dans un même corps de la vie et de la mort. C'est le chant de la « vieille jeune fille » sans âge qui clôt le livre de la destruction qu'est *L'amant de la Chine du Nord*.

La destruction atteint le récit, certes, mais aussi sa structure puisque, à l'instar du « texte-théâtre-film » qu'est *India song*, Duras annonce au début de *L'amant de la Chine du Nord* que « c'est un livre, c'est un film, c'est la nuit » (ACN, p.17) et nous dit qu'en écrivant ce livre hybride, elle est « redevenue un écrivain de roman » (ACN, p. 12). En affirmant cela et en posant son texte comme tout sauf un roman, ne nous dit-elle pas d'une certaine façon qu'elle n'a jamais écrit que des romans qui en fait, n'en sont pas? Elle propose peut-être, avec ce livre aux allures de scénario qui est truffé de notes biographiques et d'indications de mise en scène, qu'elle n'a jamais écrit de roman au sens où la critique l'entend, au sens où le lectorat pourrait l'entendre. Elle dirait donc ceci de toute son œuvre : qu'elle a écrit une œuvre qui était *autre chose*, et ce, dès le *Barrage* où elle utilise les techniques du roman américain pour mettre en scène un univers qui n'a rien du roman à grands déploiements. Dès les débuts, elle nous dupe. *L'amant de la Chine du Nord* est d'ailleurs le meilleur film de *L'amant* qui pouvait être fait. Pourtant, jamais il ne sera tourné. Duras montre ainsi qu'elle peut faire du cinéma sans en faire, que le livre est aussi un lieu de contamination par les autres genres.

Voici une hypothèse qui relève de l'intuition : si *L'amant de la Chine du Nord* est un livre-sépulture, nous osons avancer que l'image primitive mise en place dans *Un barrage contre le Pacifique* — le trio donc — est ici réuni dans la seule figure de l'enfant, car dans *L'amant de la Chine du Nord*, l'enfant semble échapper au genre. Par le chapeau d'homme et les vêtements de la mère, et par l'insistance de Duras sur le corps encore juvénile de la fille : « Il caresse mais à peine le corps encore maigre. Les seins d'enfant, le ventre » (ACN, p. 48), elle se retrouve

dans un état autre que celui de l'homme ou de la femme. L'enfant est en fait le tiers qui viendrait briser la binarité du couple homme-femme. Il est à la fois masculin et féminin et tout comme il est cet être pas tout à fait formé, entre les deux. Il est ce tiers qui vient briser le couple dans les textes. Pour le texte ultime, Duras a réuni en un même corps le trio contaminateur de son œuvre.

Ultimement, la mer

Ainsi, en considérant *Un barrage contre le Pacifique* à la fois comme le livre-mère et le livre de la mère, il est essentiel de souligner que *L'amant de la Chine du Nord* (outre les notes pour le cinéma) se clôt sur la mer qui engloutit : « La musique avait envahi le paquebot arrêté, la mer, l'enfant, aussi bien l'enfant vivant qui jouait au piano que celui qui se tenait les yeux fermés, immobile, suspendu dans les eaux lourdes des zones profondes de la mer. » (ACN, p. 240) Duras laisse le lecteur sur l'image d'une mer meurtrière, celle qui déjà dans le *Barrage*, affamait en inondant les rizières. Il est d'autant plus intéressant de noter l'opposition entre l'enfant vivant et l'enfant mort que donne à voir ce même passage. Cette dialectique renvoie ultimement à la mendicante errant dans les eaux du Gange qui, à la fois mère et enfant, donne vie à des êtres qui portent dès leur arrivée au monde la marque d'une mort presque certaine.

Il nous semble impossible de faire autrement que de laisser le dernier mot à Duras qui, au début de son œuvre a écrit *Détruire, dit-elle*. N'est-ce pas ce qu'il convient de dire pour résumer cette esthétique de la ruine traversant son œuvre? Chez Duras, on dit *détruire* comme on dirait *écrire*. Détruire pour mieux reconstruire. Tomber en cendres et renaître de celles-ci, comme le phénix, maître d'un temps mythique, un temps véritablement *hors* du temps. À chaque fois, se tenir sur les ruines et dire, à l'instar du narrateur de *L'amant de la Chine du Nord* : « L'histoire est déjà là, déjà inévitable, celle d'un amour aveuglant, toujours à venir, jamais oublié. » (ACN, p. 152) Et cette histoire, celle d'une trinité déchue et vouée à la douleur se répète toujours, parce qu'il

n'y a pas de possibilité de transcendance chez Duras. Dans *L'amitié*, Blanchot écrit :

Détruire. Comme cela retentit : doucement, tendrement, absolument. Un mot — infinitif marqué par l'infini — sans sujet; une œuvre — la destruction — qui s'accomplit par le mot même : rien que notre connaissance puisse ressaisir, surtout si elle attend les possibilités d'actions. C'est comme une clarté au cœur; un secret soudain. Il nous est confié, afin que, se détruisant, il nous détruise pour un avenir à jamais séparé de tout présent³⁹.

Cette citation de Maurice Blanchot en quatrième de couverture d'une édition de *Détruire dit-elle* semble cerner ce que nous avons tenté de relever : la destruction, marquée par l'infini, nous sépare de tout présent pour nous emporter dans un temps *extra*-terrestre, une temporalité qui inonde les décombres et qui permet de faire retentir la destruction dans sa qualité génératrice. Dans ces décombres retentiraient sans doute aussi le chant de la mendiante, non traduit, et le silence particulier à l'œuvre de Duras, celui que l'on garde, c'est vrai, comme un secret.

39. Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2007, p. 143. Maurice Blanchot est cité en quatrième de couverture.