

# «Partout être là» *une lecture de L'Amant*

Claude BURGELIN

Université de Lyon (Lyon 2)

burgelin@wanadoo.fr

Recibido: 21 de diciembre de 2006

Aceptado: 4 de abril de 2007

## RÉSUMÉ

Au-delà des apparences trompeuses d'un roman autobiographique, *L'Amant*, cette histoire de transgression et d'inceste, nous plonge dans l'univers de *Totem et tabou*. Dans cette famille sans père et sans repère, les frontières entre les êtres ou les sexes s'effacent comme les rôles de père, frère, mère, enfant. La force de ce livre mythologique est de nous maintenir hors de tout critère du vrai et du faux, de ruiner toutes les contradictions, en nous enfonçant dans la nuit des origines.

**Mots clés:** autobiographie, autofiction, mythologie.

## «En todas partes aquí estar» *Una lectura de L'Amant*

## RESUMEN

Más allá de las apariencias engañosas de una novela autobiográfica, *L'Amant*, aquella historia de transgresión e incesto, nos sumerge en el universo de *Tótem y tabú*. En esa familia sin padre ni referencia, las fronteras entre los seres o los sexos se borran como los papeles de padre, hermano, madre, hijo. La fuerza de ese libro mitológico es mantenernos fuera de todo criterio de lo verdadero y lo falso, arruinar todas las contradicciones, hundiéndonos en la noche de los orígenes.

**Palabras claves:** autobiografía, autoficción, mitología.

## «Everywhere being there» *Reading L'Amant*

## ABSTRACT

Beyond the misleading appearances of an autobiographical novel, *L'Amant*, this story of transgression and incest, plunges its reader into the world of *Totem and Taboo*. In this family without father and without reference, the frontiers between creatures and sexes are fading away as well as the parts of father, brother, mother, child. The strength of this mythological book lies in its way of keeping out of any criterion about truth and untruth, of destroying all contradictions, sinking us into the night of the origins.

**Key words:** autobiography, autofiction, mythology.

C'est un chantier de création et de renouveau passionnant qui s'est ouvert autour des contours et contournements de l'autobiographie durant les vingt années qui précèdent la parution de *L'Amant* en 1984. Sartre fait paraître *Les Mots* en 1964, Georges Perec *W ou le Souvenir d'enfance* en 1975, Leiris achève en 1976 *La Règle du jeu*, Serge Doubrovsky publie *Fils* en 1977, lançant ce mot d'autofiction qui va s'imposer, riche de ses ambiguïtés mêmes. Puis viennent s'inscrire dans cet espace entre autofiction, autobiographie et roman autobiographique les grands noms du Nouveau Roman: *Enfance* de Nathalie Sarraute en 1983, *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet la même année que *L'Amant*. Claude Simon publie désormais des romans dont la part autobiographique va aller croissant, à partir des *Géorgiques* (1981).

Aucun de ces auteurs ne rend compte d'un itinéraire de vie en suivant un cheminement seulement chronologique comme avaient pu le faire André Gide ou Simone de Beauvoir. S'impose de plus en plus la nécessité d'une composition en fils qui se nouent ou se dénouent, en enchevêtrements concertés, en mosaïque. Coupures, césures, ellipses deviennent des éléments essentiels de la construction. Pour accéder aux cours intérieures, aux jardins secrets, aux escaliers dérobés, les écrivains qui vivent cette relation à la mémoire et aux labyrinthes de l'origine comme un enjeu ou un conflit en passent par des voies obliques, par les raccourcis de l'imagination ou de la fragmentation. Ce qui permet de faire entendre au su ou à l'insu de l'auteur comment les orchestrations inconscientes ont formé et déformé les faits, comment la machine à fabriquer de la fiction qui s'active en nous sans relâche a toujours le dernier mot. L'écriture de soi semble donc chercher son chemin entre lucidité (ironique, cruelle...) de l'analyse et construction d'une mythographie. Deux démarches qui se rejoignent autour d'une quête ou d'une invention d'un récit des origines, avec un questionnement insistant autour du legs des ancêtres immédiats et de leur légende.

Les titres que je viens d'évoquer ressortissent classiquement du roman de formation – et *L'Amant* pourrait au premier regard être rattaché à cette filiation à partir de *l'experiment* et de ce qu'il va enclencher jusqu'au premier départ de l'Indochine. Derrière le roman de formation se déploie toujours une aventure de la connaissance. Là apparaissent l'originalité et la spécificité de Duras. Les fils que d'autres tissent autour d'une thématique de l'avancée en un apprentissage du savoir sur le monde et soi-même, de la progression en une maturité psychique au prix de la désillusion ou du dessillement, elle, Duras, ne va cesser de dénouer ces fils, de déconstruire en même temps qu'elle construit. Là où Sartre, Sarraute, Perec entrent dans une dialectique du morcellement et de la synthèse, elle se dérobe à cet ordonnancement-là.

Duras met à mal cet imaginaire d'une progression de la connaissance et de la conscience. Elle immerge au contraire son lecteur dans les profondeurs archaïques et sauvages au-dessus desquelles et contre lesquelles cette fantasmagorie de l'intelligence connaissante et progressante tente de s'édifier. *L'experiment* est autant découverte que retour amont, submersion par des vagues accumulées depuis des temps de toute sorte.

Duras nous enfonce dans le monde d'avant les assignations ou les nominations. Elle entraîne dans un «avant» où le sens se perd, se noie, se lave, renaît autrement, où n'a plus cours ce qui balise ou structure notre savoir de nous-mêmes et du monde, les oppositions entre amour et haine, vie et mort, soi et l'autre, folie et santé, vérité et mensonge. Nous sommes sommés de monter à bord et de vivre ce tangage.

Son singulier talent va parvenir à faire tenir ensemble des régimes narratifs, des modes de pensée, des traitements de l'espace et du temps, des manières de considérer des personnages qui a priori ne pourraient coexister. Et par là même de briser les frontières intérieures de l'espace du moi ou du je, dans une oscillation entre les deux. Tout cela alors même que *L'Amant* reste un livre de lecture aisée où les composantes du roman d'amour, du roman familialiste, du roman exotique ou de tout ce que l'on voudra de ce genre sont tout à fait présentes. On se sait en un lieu, l'Indochine ; il devient vite un bout du monde, un extrême ailleurs originel et archaïque, une sorte de jardin d'Eden encore somptueux – couchers de soleil, nuits admirables, fleuves fabuleux, forêts de Siam –, mais déjà perverti et pas seulement parce qu'y rôdent tigres ou panthères noires. On sait que cela se passe dans les abords des années trente, temps qui devient ici ce hors temps du temps colonial, représenté comme loin ce qui agite la métropole, loin de tout. Mais on saisit vite que ce hors temps propre à Duras n'est que la réfraction d'un hors temps bien plus fondamental.

*La vocation directe, native, de la famille est une vocation animale, effrayante.* De fait, l'univers dans lequel nous plonge Duras fait irrésistiblement penser à celui de *Totem et tabou*. C'est le temps de la horde primitive en ce moment mythique où les fils sont censés vivre, survivre, se combattre après avoir tué et dévoré le père. Tout part de cette famille innommée, aux personnages innommés (sauf, une fois, la mère, Marie Legrand). Tout y revient, tout prend sens par rapport à cette *communauté invivable*: l'existence de *l'enfant*, l'aventure avec le Chinois... À cette famille manque le pivot fondateur, son nominateur: le père est mort – loin, mal enterré (il a été inhumé dans le caveau de famille de sa première épouse). Sa disparition au-delà des eaux s'est effacée dans le silence, le non dit. L'événement semble n'avoir pas fait événement dans cette famille qui ne célèbre *aucun mort, aucune sépulture, aucune mémoire* (p. 72). Seul retour de ce refoulé, l'apparition de la mort avec la figure terrifiante de la mendicante dont le *rire hurlant* terrifie l'enfant de huit ans. Le souvenir de ses apparitions reste celui d'une *peur centrale*: être touchée par cette mendicante errante (telle le juif errant, le juif donné à Dieu, le «Donnadieu») la ferait passer *dans un état bien pire que celui de la mort, celui de la folie*.

À partir du trou que représente ce père ravi par la mort se déclenche une ou plutôt des histoires d'inceste et d'homicide dont les ressorts narratifs vont être aussi puissants que celle des Atrides ou des Labdacides. La déglingue sociale et culturelle d'une famille de très petits bourgeois égarés au fin fond de l'Indochine va devenir opéra fabuleux et sordide, tragédie traversée ou renversée sans cesser d'être tragédie, une histoire de destin et de meurtre. Si le tragique moderne a été répétitivement lu comme celui de l'absurde, de la contingence ou de l'insignifiance, Duras déplace la scène et lui redonne chair et sens. Mais cette tragédie est en même temps

comme évidée: ici, le héros meurtrier (le grand frère) n'est qu'*un voyou de famille, un fouilleur d'armoires, un assassin sans armes*. La violence en reste aux coups de poing. Et l'inceste, s'il est fantasme obsédant, musique entêtante, ne devient interdit franchi que dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

Cette éviction du père, qui est comme la fondation absente du livre, devient un crime non dit qui aurait comme contaminé cette famille. Peut-être, dans les ténèbres de l'inconscient, mythiquement parlant, le crime aurait été commis, tel celui de Gertrude et de Claudius dans *Hamlet*, par le grand frère et la mère. Leur complicité se scellerait par la passion qui les associe. Et ce crime serait lui-même la répétition de celui commis (mythiquement là encore) par le père et la mère sur la personne d'Alice Rivière. La première femme d'Émile Donnadiou est morte alors que lui-même et sa future femme, Marie Legrand, épousée cinq mois seulement après le décès d'Alice, auraient peut-être été déjà des amants.

Cet anéantissement du père va détruire tout ordonnancement symbolique. Tout ce qui fait loi, démarcation, frontière, ne fait plus sens pour cette petite horde, telle que Duras la met en scène: comme hors la loi, presque hors les mots et les noms, fascinée par la destructivité, enfermée *dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas*. On en revient aux mythes les plus archaïques, à partir et au-dessus desquels les pilotis de la civilisation se seraient mis en place.

Le frère aîné devient Caïn ou le chasseur pourchasseur que joue Robert Mitchum dans *La Nuit du chasseur*, prédateur et meurtrier. Le petit frère Abel ou le prince Mouchkine, l'idiot dostoïevskien, angélique (un ange érotisé) et un tant soit peu christique, offert à la violence de son aîné. De la mendicante à Anne-Marie Stretter, d'Hélène Lagonelle à l'amant, tous les personnages se transfigurent en des personnages d'une mythologie à la fois étrange et familière.

Mais ce repérage mythologique que j'esquisse, Duras –et c'est là son coup de génie– ne cesse de le détruire sitôt échafaudé. Dans cet univers de démarcations défaites ou inadvenues, les personnages eux-mêmes ne cessent de voir leurs propres frontières détruites. *La misère avait fait s'écrouler les murs de la famille [...] et on s'était retrouvé en dehors de la maison. [...] Dévergondé on était.* (p. 58) Dans *Hamlet*, le temps est dit hors de ses gonds. Ici, ce sont les personnages qui sont comme sans gonds, sans charnières, sans possibilité d'ouvrir et fermer les portes de leur intimité ou de leur intériorité, sans toits protecteurs. *Je n'ai pas d'histoire. [...] L'histoire de ma vie n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne.* Pas de chemin qui mène quelque part. On n'est pas dans l'ordre de l'Histoire, qui suppose centre, ligne, mise en place d'un avant et d'un après, d'un dedans et d'un dehors.

Dans ce monde de frontières détruites, les personnages sont comme poreux les uns aux autres, envahis les uns par les autres. La thématique du viol et de l'intrusion est donc là en permanence. Les amours de *l'enfant* et du Chinois deviennent vite objet de voyeurisme et de dévoration par la famille tout entière. Plus fondamentalement, Duras mène dans une économie de l'intériorité où aucun être n'existe en soi et pour soi. C'est sans doute là la très grande originalité de cette voix au milieu de cette polyphonie des

écritures de soi que j'évoquais, tant elle fait ressentir qu'un être n'est jamais cet enclos, cette monade à laquelle on voudrait donner des contours rassurants.

La lecture de *L'Amant* fait tout le temps s'entremêler ou se superposer les personnages. Parfois de manière évidente quand le Chinois devient le petit frère (ou sa métaphore ou son double: impossible là aussi de poser des frontières). Mais le petit frère devenu *mon petit frère*, *mon enfant* est lui-même le double de celle qui se baptise *l'enfant*, ce signifiant que se partagent les deux cadets. Quand, vers la fin de *L'Amant*, est évoquée la mort du petit frère, cette mort devient la sienne: *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* (p. 128). Mais aussi: *Le petit frère était le Chinois finalement. C'est là mon secret*, dit-elle plus tard.

Faux secret qui se déplie tout aussitôt. Car derrière le petit frère vient se profiler le grand frère, cet aîné dont elle-même s'avoue la proximité secrète qui les rapproche<sup>1</sup>. *L'Amant* fait vivre de façon saisissante cette proximité-promiscuité avec les deux frères à travers la personne de l'amant qui en devient le frère-père de l'enfant:

Je commençais à reconnaître la douceur inexprimable de sa peau, de son sexe, au-delà de lui-même. L'ombre d'un autre homme aussi devait passer par la chambre, celle d'un jeune assassin, mais je ne le savais pas encore, rien n'en apparaissait encore à mes yeux. Celle d'un jeune chasseur aussi devait passer par la chambre mais pour celle-là, oui, je le savais, quelquefois il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage dans la forêt et sur les rivières aux embouchures des panthères noires<sup>2</sup>. Tout allait à son désir et le faisait me prendre. J'étais devenue son enfant. C'était avec son enfant qu'il faisait l'amour chaque soir (p. 122).

La féminisation insistante du Chinois permet à d'évidentes composantes autoérotiques de se déployer. Qu'on se souvienne du célèbre *ce qui m'émeut, c'est moi-même*. Hélène Lagonelle est transformée en un double de l'enfant qui rêve de la faire aimer par le Chinois, tandis qu'elle-même se contemple ou se rend sublime dans la féminité rayonnante de cette Hélène. Subsumant toutes ces figures –d'Hélène, du Chinois, du petit frère, de *l'enfant*– s'accomplit celle même de Duras qui a le talent pour que les termes usuels qui désignent les orientations du désir, parfois si pesants ou rudimentaires (autoérotisme, homosexualité, hétérosexualité...), ici se dissolvent et perdent sens. Les frontières entre les sexes comme celles qui permettent d'identifier les êtres tanguent et vacillent. Même la mère à un moment est présentée comme étant, elle, le vrai enfant de cette histoire. Le terme d'*enfant* devenant d'ailleurs une sorte de mot-fétiche de ce livre où il n'y aurait que des enfants et où le seul temps désirable et comme définitif serait celui de l'enfance. *L'Amant de la Chine du Nord* ne fait qu'ajouter de la complexité à cette configuration. Sont ajoutés les personnages d'Alice la métisse, double de *l'enfant* poussée plus avant dans les fossés de la

<sup>1</sup> *D'ailleurs nous nous ressemblons à un point très frappant, surtout le visage* (p. 68).

<sup>2</sup> De cette confusion des postures et des personnes témoigne la confusion sémantique: *les rivières aux embouchures des panthères noires* a un sens poétique prenant tout en relevant du *nonsense*.

prostitution, et de Thanh, sorte de double inversé du Chinois et de double asiatique du petit frère, mais demeurant figure de l'homme interdit (c'est, notons-le, un militant politique, inscrit donc dans la réalité d'un temps et d'un pays).

L'atelier de Duras, où elle va chercher outils et modèles de création, c'est entre autres celui du rêve. Ces rêves nocturnes au cours desquels nous ne cessons de construire, défaire, remodeler des personnages différents, mais par quelques points identiques ou superposables les uns aux autres. Condensation et déplacement, métaphore et métonymie nous font associer avec une extraordinaire hardiesse des personnages différents, partageant à notre insu des signifiants, des rôles, des parts communes. Ce qui donne chez Duras, cette fluidité, ce naturel, cette liberté dans la construction de personnages qu'elle associe ou entremêle avec la même audace que les rêveurs. Et le même accueil de ce à quoi résistent nos pensées conscientes, la contradiction.

La force de *L'Amant*, ce texte qui n'est ni roman ni autofiction ni autobiographie, qui reste hors de tous les critères du vrai et du faux, c'est de ruiner ou de télescoper les contradictions auxquelles notre culture, nos traditions intellectuelles nous arriment. Ainsi l'histoire d'amour avec le Chinois prend sens par rapport à un fantasme de transgression. Transgression bien sûr que la liaison d'une Blanche avec un Asiatique – encore que Duras ait évité de faire du Chinois ce qu'il a été en réalité, un Annamite, autrement dit un colonisé pour le transformer en un homme qui échappe à cette sujétion-là. Transgression que la liaison d'un adulte avec une «enfant», Duras veillant à se représenter en une à peine jeune fille, en bouton de rose vraiment à peine éclos. Cette liaison pourrait permettre une sortie hors de l'univers familial et de sa colle incestueuse. Mais non: Duras réussit à réinscrire dans cette singulière *love story* la thématique de l'inceste. La douceur de la peau du Chinois évoque celle du petit frère tout comme son corps discrètement dévirilisé, presque infantilisé ou féminisé, sa propension aux larmes, sa soumission et sa relative passivité. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'enfant devient pour le Chinois *cette enfant blanche de l'Asie. Sa sœur de sang. Son enfant*. Et si l'inceste avec le petit frère demeure dans les ombres du fantasme dans *L'Amant*, il en sort dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

Cette histoire d'amour déborde transgression vitaliste et enfermement incestueux. L'objet de stigmatisation n'est pas cet accomplissement virtuel ou métaphorique de l'inceste, mais le contraire, la liaison recherchée loin du clan. *Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours.* (p. 46) Pourtant elle ne sort pas de la horde puisqu'elle amène dans ses amours avec le Chinois le cortège des siens, mère aux bas reprisés incluse. Cette histoire la sépare des siens tout en lui permettant –aussi, enfin?– de jouir d'eux, de chacun et de tous dans une érotisation constante de chaque geste, de chaque parole, de la place qu'occupe chacun.

La jouissance telle que Duras l'évoque est ce moment de frontières abolies, de démarcations qui se dissolvent, d'interpénétrations multiples et complantes. Dans la petite chambre de Cholen pénètre *l'odeur de la ville* faite elle-même de *celle des*

villages de la brousse, de la forêt. Aucun matériau dur ne nous sépare des autres gens. (p. 53) On entend comme s'ils traversaient la chambre. Je caresse son corps dans ce bruit, ce passage. La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient. (p. 55) Dans l'amour, l'enfant se voit, en une singulière inversion des regards, vue par les yeux de l'amant, tandis que son corps perd ses contours:

Il discerne de moins en moins clairement les limites de ce corps, celui-ci n'est pas comme les autres, il n'est pas fini, dans la chambre il grandit encore, il est encore sans formes arrêtées, à tout instant en train de se faire, il n'est pas seulement là où il le voit, il est ailleurs aussi, il s'étend au-delà de la vue, vers le jeu, vers la mort [...] (p. 121).

Arrêtons-nous un instant sur ce personnage de la mère. Comme aurait dit Lacan, elle est «toute». Instance de loi, négation ostensible de la féminité et de la sexualité, enseignante efficace et généreuse et éternelle enfant, soutien et pilier de la famille (à la différence de ce père gommé et effacé), double sublime et grotesque de sa fille, en proie à des humeurs indécidables (sa gaîté est évoquée autant que sa tristesse), *clairement folle*, mais vivant cette folie comme la santé. Et aussi incarnant la dérision de toute loi, encourageant la perversion de l'aîné, par leur complicité érotiquement incandescente, par sa façon d'accepter et de relancer une sorte de prostitution de sa fille. On conçoit *la scrutation inlassable d'une profondeur vertigineuse qu'on opère sur notre mère*, tant tourbillonne ce maelström de contradictions. La voici qui, sous la plume de Duras, *participe du divin et nous étions les seuls à le savoir*.

Etre au-delà des contradictions, en avoir une parfaite intelligence ou maîtrise, c'est le privilège de Dieu. Dieu, Duras le fait surgir çà et là au détour d'une phrase. Il importe de ne jamais oublier qu'elle en porte le signifiant dans son nom, ce nom qu'elle garde par-devers elle, comme un lieu secret en elle, autant qu'elle le rejette en une sorte de ferveur phobique. À l'image même de sa mère, elle va incarner ce regard de Dieu, en une confusion, une superposition incestueuse de l'auteur-Dieu avec la mère-Dieu. Elles partagent toutes deux, là encore dans une quasi jouissance indicible, cette intelligence en deçà et au-delà de tous les savoirs. Tout au long du livre, Duras est celle qui sait ce qu'il y a à savoir –de la vie, de la mort, de l'amour...– depuis toujours avec cette *connaissance de l'impossible qu'on avait à huit ans, devant les choses, la mer, la vie, devant la limitation de son propre corps*. Cette voix narrative omnisciente, dont on ne sait jamais à quelle distance des êtres elle se pose ou se place, donne à ce qu'elle fait advenir toute son intensité, avec une aura, disons, méta-psychotique ou para-sacrée. Cette voix qui prononce, discerne, tranche, squeezant les médiations, supprimant explications et intermédiaires, confère à ce qui est dit pouvoir d'énigme et d'envoûtement. La force de captation tient à cette écriture-parole jamais localisable, oscillant du tout près au retrait, puis se retirant tout aussitôt, pénétrant au cœur de l'intime tout en restant dans la distance, passant du caressant au coupant, de la larme à la fermeture affective. Même pouvoir érotique de l'écriture quand elle glisse d'un personna-

ge à l'autre, d'une scène réelle à une scène fantasmatique, donnant présence et pouvoir de signe à l'impalpable.

Parfois l'écriture s'entend comme une profération tournoyant en un somptueux chavirement, ivre d'une lucidité toute dionysiaque, de celle qui mêle et emmêle pour mieux percevoir:

Je vois la guerre comme lui [= *le frère aîné*] était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là, à tout mélangée, mêlée, présente dans le corps, dans la pensée, dans la veille, dans le sommeil, tout le temps, en proie à la passion saoulante d'occuper le territoire adorable du corps de l'enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus, cela parce que le mal est là, aux portes, contre la peau (p. 78).

Et quelques lignes plus loin les mots se minéralisent dans ces cristaux d'intelligence translucide, se figeant en d'inoubliables formules: *elle n'était pas malade de sa folie, elle la vivait comme la santé ; dans mon enfance, le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve...* Puis les instants de tangage verbal butent sur le blanc d'une césure, se terminent sur une phrase qui ressemble à un vers, sur une résonance musicale, un coupé court, une porte qui claque en silence.

Cet univers de la horde primitive, elle ne le quittera jamais.

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai. C'est le lieu où plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu . [...] C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur (p. 93).

Duras écrit parce qu'elle provient, telle une revenante, de cette nuit archaïque du mal radical dans lequel sa mythologie a lové cette famille. *Ça rend sauvage l'écriture*, reedit-elle encore à la fin de sa vie (*Écrire*) tant il s'agit d'atteindre *l'inconnu qu'on porte en soi*. Duras disait de Lol: *ce qu'elle rebâtit c'est la fin du monde*. Retournons la formule: ce à partir de quoi Duras bâtit, ce sont ces commencements du monde qui ressemblent tant à la fin des temps: le temps d'avant les différenciations qui auraient fondé les lois, d'avant les noms et les barrières dressées contre l'effroi. N'est-ce pas, significativement, autour d'une image absente qu'est censé avoir été écrit *L'Amant*, une photo qui n'a jamais été prise, une image que *Dieu seul connaissait*, une image qui représente *un absolu* et qui est une image *omise*, un néant d'image, un absolu de la représentation puisque irréprésentable? Pour Duras, l'alpha se confond avec l'oméga et réciproquement.

Écrire, ici, écrire de soi, c'est pour elle mettre à distance par la musique des phrases cette noirceur de la honte et de la destruction, la sublimer et, en même temps, y rester plantée, indélogeable, sans pour autant être dans le registre de la promiscuité. Écrire une histoire d'amour, c'est en dire la sensualité, la noblesse, les larmes comme le hors sentiment, le refus de l'autre, la vulgarité, la violence de la prédation,



la perversité, la conversion en une histoire d'argent lourdement sordide. Pour que vive cette histoire d'amour, il faut aussi la tuer en traversant le registre du piètre ou du minable, mais sans jamais s'y engluer un seul instant.

*Ce lieu irrespirable qui côtoie la mort* et d'où elle écrit, faudrait-il l'appeler l'enfer? On peut aussi le nommer «Dieu», le lieu de la parfaite sérénité, de la parfaite connaissance. Dieu, l'enfer, ces mots sont unis en elle comme dans l'anneau de Möbius où un même parcours contient l'avant et le revers. Et s'il fallait un fluidifiant pour faire tourner cet anneau, on sait le nom d'amour et de mort que Duras lui a donné: l'alcool.

J'évoquais au début de mon propos les admirables constructions auto-narratives apparues dans les mêmes décennies que *L'Amant*. En est-il qui aient posé leurs fondations aussi profondément dans la nuit de l'origine que Marguerite Duras?