

Duras

*Collection « Icônes »*

Jean Cléder

# DURAS

*François Bourin* | Icônes

La collection « Icônes » est dirigée  
par Jean Cléder et Emmanuel Tibloux.

## Sommaire

7	Avant-propos : Après la tragédie (parmi les hommes)
13	L'uniforme et les corps
25	Noms, lieux et genres : un univers traversant
35	Aimer : grammaires de l'évitement
45	<i>L'Amant</i> : une vie de légendes
55	Steiner (Yann Andréa)
63	Écrire
71	Style(s) : l'écriture incorporée
79	Sublime
89	Politiques de la création
97	Action cinématographique
105	Image
113	<i>India Song, Son Nom de Venise dans Calcutta désert</i>
121	Jean-Luc Godard, Marguerite Duras : destins croisés
129	Conclusion : L'œuvre de Marguerite Duras, un laboratoire pour le XXI <sup>e</sup> siècle
133	Notes
138	Bibliothèque
141	Filmographie

Cet ouvrage a pu être publié avec  
le concours de l'équipe d'accueil 3206  
CELLAM (Centre d'études des  
langues et littératures anciennes et  
modernes) de l'Université Rennes 2.



Conception graphique :  
Catalogue Général

© Éditions François Bourin, 2019.  
Tous droits réservés

Éditions François Bourin  
21, rue Trousseau 75011 Paris  
[www.bourin-editeur.fr](http://www.bourin-editeur.fr)



Marguerite Duras en 1930-1931

## Après la tragédie (parmi les hommes)

Avant-propos

*Elle dit : regardez : la fin du monde. Tout le temps.  
À chaque seconde. Partout. Ça s'étend. Elle dit : c'est mieux, oui.  
C'était tellement difficile... tellement... tellement dur... tellement...  
C'est mieux comme ça. Ça vaut mieux.  
Ce n'était pas la peine, je crois, moi...*

*Le Camion, 1977*

À l'automne 2005, les prestigieux *Cahiers de l'Herne*, qui construisent une véritable bibliothèque des grandes figures de notre culture dans tous les domaines (arts, littérature, philosophie, politique), publiaient, sous la direction de Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, un numéro consacré à Marguerite Duras. Samuel Beckett, André Breton, Claude Lévi-Strauss, Friedrich Nietzsche, Arthur Rimbaud ou Alexandre Soljenitsyne comptent alors parmi les 85 premiers noms du catalogue – 85 hommes : numéro 86, Marguerite Duras est la première femme. Pourquoi cette remarque ? Peut-être d'abord pour souligner que l'écrivaine et cinéaste s'est imposée dans une culture extrêmement masculine, et dans un cercle également très masculin, si l'on en juge par la répartition qui se fait au milieu du siècle dernier dans le fameux « groupe de la rue Saint-Benoît<sup>1</sup> » – cohérente nébuleuse où s'illustreront Robert Antelme, Georges Bataille,

Maurice Blanchot, Jean-Toussaint Desanti, Dionys Mascolo, François Mitterrand, Edgar Morin, Maurice Nadeau, Claude Roy, Jean-Pierre Vernant...

Parmi les hommes, Marguerite Duras a fait reconnaître la création d'une femme – qui peut sembler au premier regard ambiguë, alors qu'elle est surtout désaxée par rapport aux militantismes de son époque (les féminismes, par exemple). En effet, ce n'est pas en préconisant l'égalité des hommes et des femmes que l'écrivaine et cinéaste a écrit et filmé, mais en revendiquant, au cœur même de l'inégalité, la spécificité d'un geste, d'un périmètre et d'un territoire. Il s'agissait d'enregistrer l'assignation faite par les hommes, non pas pour l'esquiver, l'ignorer ou la détruire, mais pour la redéfinir et la dépasser. À cet égard, le film réalisé par Michelle Porte en 1976 a une importance décisive : dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, filmée dans une maison vide d'hommes, une femme parle à une femme de sa maison, des hommes, et de la création féminine, dont l'authenticité se déciderait précisément dans la réappropriation des lieux et l'isolement d'une parole d'autant plus libre qu'elle est exonérée des contraintes de la communication masculine. Au centre du mensonge, le bavardage masculin inflige à l'ensemble d'une communauté son « imbécillité théorique », et ses modèles de vie homogènes et insipides. Il faut laisser les hommes s'imiter entre eux : si elle a la force d'exercer cette liberté, une femme est entièrement libre.

S'imposer comme créateur et créatrice, d'abord. Dès la publication des premiers récits – *La Vie tranquille*, *Un barrage contre le Pacifique* –, une diction très personnelle se fait entendre, mais discrètement : dans les années 1950 la phrase tient, le contenant contient, les transgressions inscrites dans l'intrigue prennent leur force dans un style relativement classique. Ce sont des suppressions qui déjà annoncent les modalités de la subversion. Dépouillement de la phrase, évitement de la psychologie ; il s'agit de rêver autre chose et de changer

de vie : les personnages de *Marin de Gibraltar*, de *Moderato Cantabile* ou de *Dix heures et demie du soir en été* laissent beaucoup d'initiative à leurs lecteurs qui les lisent, non, qui les inventent. Au cœur des histoires, un non-dit appelle son complément – le piège se referme...

Au tournant des années 1950 et 1960 s'opère une mutation de l'écriture, qui se libère tout à fait des contraintes éditoriales du récit littéraire pour – faisant craquer les normes et les coutures – s'écrire vraiment, se textualiser : la phrase ne tient plus, le contenant ne contient plus, sur des chemins qui ne mènent nulle part, pancartes et frontières ne délimitent plus rien... De Chandernagor à Calcutta, de T. Beach à S. Thala, une toponymie très concertée nous propose des voyages d'autant plus crédibles et dépaysants que leurs tracés sont invérifiables. Bien que cette influence soit difficile à mesurer, le voisinage puis la pratique du cinéma sont sans doute décisifs dans cette évolution : on parlera d'« écriture filmique » ou « scénaristique », de « textes hybrides », aussi, pour dire la déviation qui s'opère, la manière dont le style se renouvelle, se singularise et se purifie en se métissant... De fait, la séduction du lecteur passera désormais plus nettement par une cession d'autorité esquissée dès le début : l'auteure existe, elle est reconnue, et peut désormais se défaire de cette domination exercée sur l'intrigue qui devient, dans ses romans comme dans ses films, le moins important – vêtement accidentel du texte ou du film. L'intrigue et ses distractions n'ont plus le droit de nous détourner de l'essentiel...

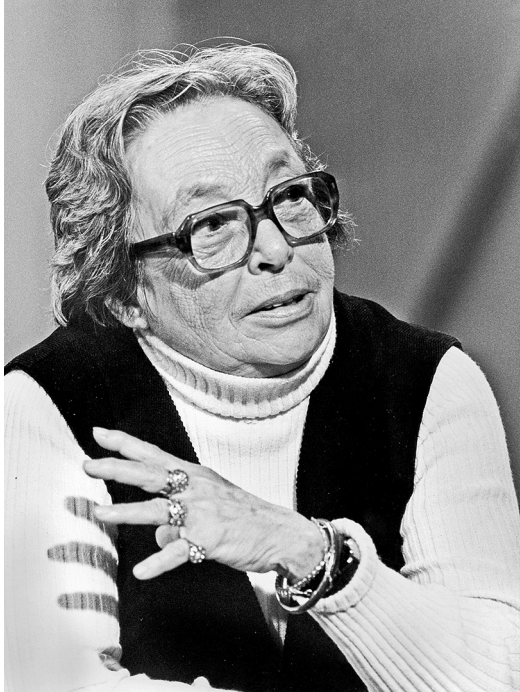
Pour expliquer simplement ce qui se joue là, il faudrait dire que le texte désormais *décrit des images* (un peu comme le fait un scénario) dont l'auteure serait le médium ou le bonimenteur. *Interpréter des visions* : le jeu littéraire de Marguerite Duras se décide là désormais, trouvant là son risque (si c'est raté personne ne voit rien), sa force subjective (c'est celle d'une voix qui s'incorpore de plus en plus dans l'œuvre<sup>2</sup>) et son potentiel de généralisation (l'histoire donnée appartient à

tous). C'est pourquoi *L'Amant* (1984) constitue un point d'aboutissement : déjà racontée dans *Un barrage contre le Pacifique* (1948), l'histoire se construit à partir d'une photographie qui n'existe pas, laissant libre cours à l'imaginaire de la narratrice comme de ses lecteurs, qui feront de ce livre son chef-d'œuvre.

Coordonnant singularité et universalité, un autre facteur contribue à la force iconique de Marguerite Duras, c'est la simplification des histoires : l'élimination des détails nettoie l'anecdote pour nous laisser devant les figures les plus simples et les plus fascinantes de l'expérience humaine – le triangle amoureux, par exemple, emprunté à Racine, c'est-à-dire à tout le monde, retient l'attention parce qu'il est émondé de toutes les ramifications qui le dissimulent ordinairement. Retenons pour l'heure ce phénomène : la simplification affecte progressivement tout ce qu'embrassent la voix et le regard de Marguerite Duras – elle s'expose au passage à la caricature<sup>3</sup>. On peut y rattacher le « découragement général » qui détruit les mobiles de ses personnages : jamais ceux-ci ne sont vraiment enfermés dans un système narratif produisant des relations de cause à effets, comme dans la plupart des fictions. Une détermination première les pousse vers un terme connu d'avance, voire accompli avant le commencement du récit. À Hiroshima, les personnages savent à l'avance qu'ils devront se séparer à la fin. Dans *India Song*, Anne-Marie Stretter ne meurt pas, parce qu'elle est morte avant le commencement : une voix *off* nous fait savoir ce que les images et les sons démentiront un peu, mais à peine. Quant à l'histoire du *Barrage*, du piège où s'est prise la mère de Suzanne, ne sortiront rien d'autre que des imprécations.

Ce qui fait la grandeur de l'œuvre, c'est le déplacement systématique de l'intérêt qu'on accorde traditionnellement aux histoires, décadre vers l'essentiel – et dont les histoires nous privent en réalité la plupart du temps : une fois détendu le ressort de l'intrigue, l'écriture commence et avec elle la

compréhension du monde. Nulle part le sens ne se construit au niveau de la *mise en intrigue*, si l'on entend par là que l'assemblage des événements produirait des significations, une morale ou une leçon. De ce point de vue, les livres et les films de Marguerite Duras sont des tragédies ratées : personne n'a la naïveté de relever quelque défi ou d'espérer remporter quelque chose... Adaptant une tragédie de Racine (*Bérénice*, 1671), la cinéaste promène lentement sa caméra parmi des statues ; l'histoire est finie : « Il n'en reste que la mémoire [...] »<sup>4</sup>. D'Hiroshima à Nevers, d'Auschwitz à Melbourne, de Neuilly à Calcutta, des zones industrielles de Trappes à la « chambre noire » de Neauphle-le-Château, de Césarée à Paris, la série est à la fois précise et obscène, quel que soit le périmètre du désastre, c'est du désastre même que naissent de nouvelles possibilités : « *Il n'y a plus rien à voir. Que le tout* »<sup>5</sup>. Ce que programment les soustractions opérées par la voix de Marguerite Duras, c'est un nettoyage de l'écoute et du regard, promettant un renouvellement de toute perception : « L'été commence, disons-le comme ça l'été commence, les longues journées de l'été, elles sont lentes et profondes, en resteront là pour l'éternité, viens [...] »<sup>6</sup>.



Marguerite Duras  
sur le plateau d'*Apostrophes*,  
le 28 septembre 1984

## L'uniforme et les corps

*Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré.*

*Le Ravissement de Lol V. Stein, 1964*

C'est à partir de l'automne 1984 que s'assemblent définitivement les traits de l'icône Marguerite Duras construite par les médias. L'énorme succès de *L'Amant*, l'émission de Bernard Pivot *Apostrophes* et les photographies diffusées dans la presse répandent massivement un portrait dont la composition est simple : un gilet foncé, un col roulé blanc, un visage compact dont le regard est troublé par de grosses lunettes constituent la figure mise en circulation – avec quelques variantes minimales. Un visage plus qu'un corps, une tête parlante dont l'animation et la vitalité conquièrent des centaines de milliers de téléspectateurs le 28 septembre : petite et trapue, Marguerite Duras ne met en action visiblement que les outils de l'écrivain et cinéaste – les mains qui écrivent, les yeux qui regardent et la bouche qui explique le monde et ses livres. La multiplication des images de celle que tout le monde connaissait déjà par son nom fixe à cette époque un portrait reconnaissable, net et insignifiant : ni le corps de l'auteure ni son équipement ne disent rien – sinon qu'elle est une auteure, et c'est la seule chose qui compte. De quelle façon ? Ce visage n'est pas seulement parcouru mais griffé de rides longues et

profondes qui sont autant de lignes à suivre et à déchiffrer. Quant à sa voix – rauque et nasalisée, asiatique – on y revient, elle en fait un instrument de forage et de séduction. Le rayonnement de l'icône n'est pas facile à évaluer après coup, mais on peut tout de même en prendre la mesure à travers l'amertume des critiques (Angelo Rinaldi), le caractère public des moqueries (Pierre Desproges), les caricatures (Pacho, Creseveur) ou encore les parodies (Patrick Rambaud) : pour qu'on s'attaque à l'œuvre, il faut que le corps de son auteur (c'est-à-dire son profil et sa phrase) soit identifiable et c'est chose faite pour Duras au milieu des années 1980.

Cette iconicité, l'icône elle-même s'en empare au plus fort de sa notoriété – à une époque où la *people-isation* n'est pas encore désignée comme telle. En 1987, dans *La Vie matérielle*, l'auteure analyse le «look Duras» et la remarquable «uniformité de l'habit». Ce qui est remarquable, c'est le refus de se distinguer par son vêtement qui tient, dit-elle à Jérôme Beaujour, à sa petite taille et au fait qu'une femme-écrivain attire la curiosité, séduit et retient l'attention par d'autres voies. La tenue elle-même n'a pas d'intérêt particulier, on ne peut rien en dire sinon qu'on la reconnaît d'une fois sur l'autre : à la reconnaître on se sent à l'aise, nous, comme dans des vêtements qu'on met chez soi sans penser au regard d'autrui. Mais derrière l'auteure, dans les arrière-plans où se confondent l'écriture et la vie, cette étrange indistinction de l'uniforme prend des significations capitales : c'est celle de la dame du *Camion*, mais aussi de Lol V. Stein (*Le Ravissement de Lol V. Stein*), et plus encore de la personne qui a inspiré ce personnage. Rencontrée dans un «asile», cette femme internée, donc, n'a pas été *remarquée* ni *marquée* par le temps, restant «belle, d'une part, et, intacte physiquement». L'inversion des valeurs s'opère au carrefour de l'indistinction : cette personne «parlait comme tout le monde», explique Marguerite Duras, «avec une banalité extraordinaire, une banalité remarquable»<sup>7</sup>. Au milieu des années 1980, au cœur palpitant de

la société du spectacle et de la distinction, l'auteure de *L'Amant* impose cette évidence invraisemblable à plusieurs millions de téléspectateurs : l'effacement des particularités superficielles supprime l'écran entre le regardeur et le regardé, le lecteur et le référent, donnant jour à une singularité plus profonde, lorsqu'enfin «toutes les différences non essentielles sont supprimées»<sup>8</sup>.

La neutralisation du vêtement et des accessoires – «l'uniforme M.D.» – n'écarte pas la personne du théâtre des opérations : on se trouve au contraire en prise directe avec «le corps des écrivains» qui «participe de leurs écrits», y compris dans l'ordre érotique – qui s'en trouve fortement modifié. L'érotisme dans leur cas ne passerait pas par la mise en scène du corps à travers le vêtement, mais par la médiation des livres écrits : «Les hommes, c'est comme s'ils avaient couché avec notre tête, pénétré notre tête en même temps que notre corps», explique-t-elle dans *La Vie matérielle*<sup>9</sup>. De même ampleur que la précédente, une autre inversion des valeurs s'opère dans la réconciliation de deux éléments soigneusement opposés dans nos cultures : le rattachement de la tête au reste du corps. C'est le sujet du *Ravissement de Lol V. Stein* – où malgré l'insistance du personnage principal, la réconciliation échoue «faute d'un mot» : «J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister»<sup>10</sup>.

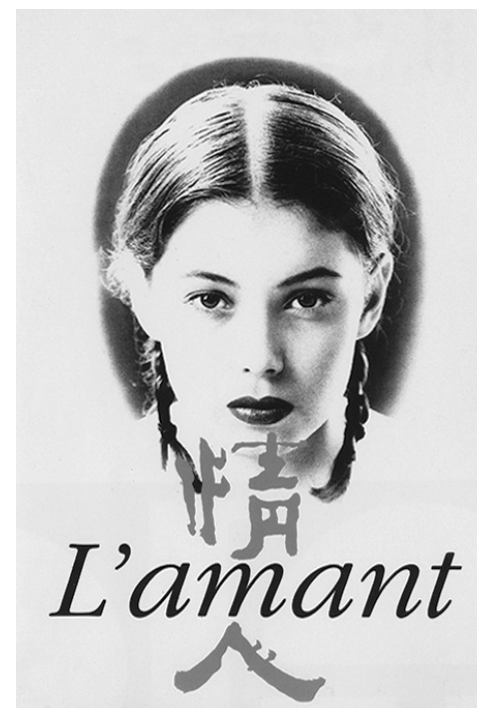
Telle est la promesse formulée par le *design* de cette icône : qu'un mot puisse suffire à unifier l'expérience dans son ensemble, l'hétérogénéité du désir et l'homogénéité du couple, la syntaxe et le mot, la tête et le corps, le commencement et la fin.

Physiquement, le corps de Marguerite Duras ne suffit pas à l'image construite et diffusée par les médias. La séduction et la vitalité de son intelligence très mobile contrastent avec son corps, comme si ses mots s'accordaient mal avec lui. Au moment où le «cinéma quantitatif» s'empare de *L'Amant*,



il se saisit également d'une image pour la transformer en personnage : c'est la fameuse photographie de Marguerite Duras à dix-huit ans, montrée (puis publiée) pour la première fois dans le film de Michelle Porte *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977). La surexposition du visage lisse les reliefs, homogénéise les traits, en floutant bords et rebords d'un portrait dont l'achèvement semble ajourné : parfaite esquisse prête à dessiner et à colorier. Sur ce *patron*, Jean-Jacques Annaud construit le personnage de la jeune fille, en choisissant une très jeune modèle remarquée sur une couverture de magazine : le visage de Jane March se superpose parfaitement à celui de Marguerite Duras, conjugaison très astucieuse des exigences du grand commerce (un physique conforme aux codes de beauté internationaux) et de l'œuvre de Marguerite Duras. En effet, l'actrice est le résultat d'un métissage (Europe/Viet-Nam), *incorporant* physiquement ce qui se joue esthétiquement – mais politiquement, culturellement, aussi – dans l'écriture de Marguerite Duras sur l'ensemble de son œuvre.

Cet aspect est plus sensible dans son cinéma que dans sa littérature : dans les fictions de Marguerite Duras, les corps sont utilisés pour figurer non pas de l'action (comme dans le cinéma traditionnel), mais des processus, comme la résistance ou l'insistance du désir, de la mémoire, de la mélancolie. Au rebours du cinéma d'action, et de l'action au cinéma, ses personnages se font en quelque sorte *allégoriques* – en ce sens que leurs gestes, qui n'ont pas de mobile ou d'objet concret, se prêtent continûment à l'analogie ou à l'interprétation : on ne comprendra rien au Vice-Consul de France à Lahore si l'on inscrit ses actions physiques (qui se font toutes en quelque façon hors-champ) dans une chronologie naturelle, mais on comprendra tout si on laisse se construire en nous l'image de ce qu'elles *peuvent* représenter. C'est pourquoi les corps des personnages peuvent être figurés temporairement par des photographies (Anne-Marie Stretter dans *India Song*), des statues (la reine des Juifs dans *Césarée*), une passante arrêtée



Affiche de *L'Amant*,  
Jean-Jacques Annaud (1992)



Le visage de  
Marguerite Duras  
à dix-huit ans

sur un pont (Aurélia Steiner dans un des *Aurélia Steiner*), une dépouille vestimentaire (*India Song*, *Le Navire Night*), un enfant de sept ans par un acteur de quarante.

En quelque sorte compensée par la musique, la dé-fonctionnalisation des corps déplace tous les curseurs du régime attentionnel du spectateur : libérée de l'enchaînement des actions qui s'est fortement distendu, l'attention se concentre sur des personnages ralentis et sous-occupés – plus précisément, il faudrait dire que l'objet du regard et de l'écoute est cette soustraction même qui nous laisse en présence de corps densifiés, épaissis, rendus à leur contingence. En échange de leur dé-fonctionnalisation, ces corps bénéficient d'une sensualité accrue, comme quintessenciée : la danse du Vice-Consul avec Anne-Marie Stretter, ou bien encore le sein palpitant de cette dernière – dont on dit le parcours et la mort en voix *off* – reçoivent leur force érotique du décalage avec les codes de la représentation, mais pas seulement. La voix *off* résumant sa vie et disant sa mort augmente la puissance érotique du sein palpitant et comme couvert de rosée, l'augmente de la *béance* qui s'ouvre entre ce qui est montré et ce qui est dit, ou bien de l'*application* de ce qui est dit à ce qui est montré : sans avant et sans après, le sein d'Anne-Marie Stretter plein écran pendant trente-trois secondes s'expose comme la carte de peau vivante où se trace – de la Chine à Calcutta en passant par l'Australie – son absence. Dans une configuration différente, le texte décapé de *Césarée*, faisant allusion à la séparation de Titus et Bérénice (que l'on connaît principalement dans la version de Racine), est prononcé en voix *off* par Marguerite Duras elle-même sur des travellings circulant tranquillement parmi des statues de Maillol. D'un côté, les formes superbes des corps nus exposés dans les jardins des Tuileries ; de l'autre, une voix murmurant la souffrance sans la jouer, et sans raconter d'histoire non plus. Alors rien ne va ensemble : la dislocation du poème cinématographique provoque un déplacement des responsabilités sur la narration.



Voix off: «L'emmène pendant dix-sept ans dans les capitales asiatiques. On la trouve à Pékin, et puis à Mandalay. À Rangoon. À Sydney. On la trouve à Lahore. Dix-sept ans... On la trouve à Calcutta. Calcutta: elle meurt...»

«J'ai une machine pour voir qui s'appelle les yeux; pour entendre: les oreilles; pour parler: la bouche. J'ai l'impression que c'est des machines séparées. Y'a pas d'unité.» Entre ces différentes «machines» dont Pierrot déplore la «séparation» au début de *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), il appartient désormais au spectateur de faire «l'unité», autrement dit de constituer lui-même le récit dont l'assemblage lui est refusé, et c'est donc organiquement (les yeux/les oreilles/la bouche) qu'elle se réalise – et telle est l'action du film.

Toute l'œuvre de Marguerite Duras s'organise autour d'un déplacement de cette nature concernant la conduite de l'action et l'utilisation des corps: il ne s'agit pas de faire mais de défaire, non plus de construire mais de détruire – et pas seulement au cinéma. Ainsi, *Le Ravissement de Lol V. Stein* est l'histoire de trois corps dont l'un est soustrait au triangle initial. Au bal à T. Beach, le récit relie trois personnages – comme dans la tragédie classique, comme dans le vaudeville le plus convenu, comme dans *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961). La dernière venue de ce bal, Anne-Marie Stretter, enlève à Lol V. Stein son fiancé Michael Richardson. Mais au lieu de provoquer de la douleur, du dépit, ou un projet de vengeance, sa propre éviction provoque le ravissement de la fiancée: «Remplacée par cette femme, au souffle près. Lol retient ce souffle: à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde<sup>11</sup>.»

Le roman raconte la reprise en main du récit, qui est aussi la reconduite d'une sensation, par le personnage qui a premièrement subi cette sensation. L'écriture consiste donc à dire et redire une éviction, à dire et redire le vide, à *se faire vide*: percement impossible du «mot-trou» qui tiendrait lieu de tous les autres pour unifier l'expérience.

On comprend donc que le *travail au corps* des personnages de Marguerite Duras vise continûment à les absenter en les présentant, à les priver de quelque élément corporel (la

parole, la mémoire, la syntaxe, la présence même à l'écran). Dès la deuxième page du roman qui raconte son enfance, la présence de Lol V. Stein est floutée par le témoignage de Tatiana Karl: « Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit – là<sup>12</sup>. » Après *India Song*, Marguerite Duras fait un second film à partir de la même bande-son en achevant le travail d'effacement des images corporelles par la suppression pure et simple des acteurs: dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, la caméra circule sans être jamais arrêtée par un personnage en action. Les corps disparus se sont transformés en mouvement pur.

Tel est aussi sans doute l'enjeu de l'insistant retour du corps de l'auteur dans le champ d'écoute ou le champ de vision – non pas s'interposer entre l'imaginaire et le spectateur/lecteur, non pas stéréotyper les fictions, mais au contraire se faire voie de passage, se présenter pour se dérober. *Voix off* dans de nombreux films, *disant son film* plein écran dans *Le Camion*, elle se fait aussi entendre dans les films sur elle qui deviennent des livres d'elle: *Les Lieux de Marguerite Duras* (Michelle Porte, 1977) ou *Écrire* (Benoit Jacquot, 1993). Sans avenir commercial prédéfini, les lectures filmées de *L'Amant* (1987) sont exemplaires de ce processus: l'auteure faite lectrice et performeuse remanie son texte, en refait le rythme, voire redessine les rapports entre les personnages, tandis que le visage-parchemin qui se donne à déchiffrer au début du roman se laisse traverser pour nous conduire à l'histoire.