

Cahiers

Marguerite

DURAS

Duras féministe ?

n° 5 · 2025

Comment citer cet article ?

Kiev RENAUD, « La beauté physique chez Marguerite Duras : quand l'objectivation du corps des femmes fait écran », *Cahiers Marguerite Duras*, 5, 2025, p. 75-90, [en ligne].

URL : <https://dx.doi.org/10.54563/cahiers-duras.1045>



Société Internationale
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2025.

ISSN électronique : 2804-7338.

Conception graphique

Éditions Perret

www.editions-perret.com/recherche

Perret ■ ■ ■ ■
 Publications
académiques

La beauté physique chez Marguerite Duras

Quand l'objectivation du corps des femmes fait écran

75

En entretien avec Michel Foucault, Hélène Cixous note la récurrence de « formules passives » chez Duras telles que « quelqu'un est regardé »¹, qui la gênait avant qu'elle dise « réussi[r] à accepter ce [que l'œuvre durassienne] demande : c'est-à-dire la passivité la plus extrême »². Chez Duras, les personnages semblent s'abandonner au regard qui les traque. Et en effet, en commentant le choix de l'actrice qui jouerait la petite dans *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), Duras formule elle-même cet aphorisme : « La beauté ne fait rien. Elle ne regarde pas. Elle est regardée »³. Est-ce possible de faire une lecture féministe du portrait de la beauté chez

1 Michel Foucault, « À propos de Marguerite Duras : entretien avec Hélène Cixous » [1975], *Dits et écrits* (1954-1988), t. II : 1970-1975, éd. par Daniel Defert & François Ewald, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 764.

2 Loc. cit.

3 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du nord* [1991], Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 73 (en note).

Duras alors que les personnages féminins décrits ont si peu d'agentivité ?

Les portraits des beaux personnages, autant dans la tradition littéraire que dans l'œuvre de Duras, décrivent en vérité peu leur objet, s'élaborant plutôt en creux : soit ils évoquent la force de l'effet produit par la beauté, comme dans la scène type du coup de foudre (c'est *l'innamoramento* : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue »⁴ ; les coups de foudre étant d'ailleurs si fréquents chez Duras qu'ils relèvent presque de la ponctuation) ; soit ils fonctionnent par préterition, qualifiant d'indescriptible leur objet d'admiration sans se risquer à l'esquisser. Cette stratégie entraîne son lot de formules codées⁵ auxquelles Duras a aussi recours, par exemple dans son portrait de Delphine Seyrig paru dans *Vogue*, qu'elle introduit par une classique préterition : « Combien faudrait-il de pages pour décrire un sourire, un regard, l'inflexion d'une voix ? Mille ? »⁶. Il s'agit là d'une formule rhétorique du registre de la *captatio benevolentiae* : après avoir suscité la clémence de son auditoire en reconnaissant son impuissance, elle peut ensuite se risquer à la description. Mais Duras décrit-elle les personnages féminins comme l'ont fait les auteurs masculins avant elle ?

En relevant dans l'ensemble de l'œuvre toutes les descriptions physiques des personnages – des simples bribes aux portraits occupant une pleine page – et en les analysant attentivement, nous retrouvons une large part des techniques descriptives identifiées par des théoriciens comme Jean-Michel Adam ou Philippe Hamon dans le

4 Jean Racine, *Phèdre* [1677], acte I, sc. III, v. 273.

5 Voir Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

6 Marguerite Duras, « Delphine Seyrig, inconnue célèbre » [1969], *Outside* [1981] suivi de *Le Monde extérieur* [1993], Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 244.

roman réaliste⁷. L'immuabilité des critères est frappante : les yeux bleus, la pâleur du teint et la régularité des traits sont si souvent cités dans la tradition littéraire qu'il semble n'y avoir qu'un seul modèle de beau personnage possible, décrit jusqu'à l'épuisement : « le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille »⁸, disait Victor Hugo. Bernard Vannier, dans son étude du portrait balzacien, conclut que « [l]e référent se réduit donc au modèle littéraire »⁹ plutôt qu'à un véritable individu qu'il s'agirait de faire voir par le texte. De même, le modèle de beauté que l'œuvre durassienne sanctifie s'écarte finalement assez peu de ce modèle et des canons de son époque (Duras décrivant le plus souvent de jeunes femmes blanches et minces, aux iconiques yeux bleus). Il nous semble pourtant que c'est en embrassant complètement la norme qu'elle réussit à la retourner.

Même si certaines descriptions sont plus étoffées, les portraits des beaux personnages chez Duras sont le plus souvent elliptiques et peuvent se résumer à la proclamation de leur beauté, dans un raisonnement un peu tautologique. En somme, telle femme est belle parce qu'elle a de beaux yeux ou un beau visage, la description tournant un peu à vide. Le portrait d'Hélène Lagonelle en est un bon exemple : « Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle allongé contre le mien. Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de la main »¹⁰. La beauté est directement nommée,

7 Voir Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes (récit, description, argumentation, explication et dialogue)*, Paris, Armand Colin, « Fac. Linguistique », 2005 ; Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

8 Victor Hugo, « Préface à *Cromwell* », *Cromwell* [1827], Paris, Lemerre, 1951, p. XXI.

9 Bernard Vannier, *L'Inscription du corps : pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 138.

10 Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 89 (c'est nous qui soulignons).

avant qu'un lexique complet ne se déploie : sublime, extraordinaire, incomparable. Hélène Lagonelle se présente comme l'atteinte de la perfection, son corps étant « [c]e qu'il y a de plus beau »¹¹.

La pratique descriptive de Duras est remarquable en ce que ces mentions de la beauté reviennent avec insistance. Dans le roman réaliste, le personnage est introduit en bonne et due forme lors de sa première apparition, mais sa présentation est alors en quelque sorte un sujet classé. Chez Duras, même les notations déjà énoncées et acquises font office de nouveauté, leur effet n'étant pas réellement diminué par la répétition. Car, à force de répétition, le sens n'est pas seulement rappelé, il se module, se dilue ou se concentre. Comme l'explique Marie-Laure Bardèche dans *Le Principe de répétition*, qui appuie notamment son raisonnement sur l'« usage compulsif de la répétition »¹² chez Duras, aucune occurrence d'un segment syntaxique qui se répète, même à l'identique, ne doit être interprétée de la même façon : leur signification change selon qu'il s'agit de la première, deuxième ou énième occurrence. Nous verrons que c'est précisément cet effet qui permet de brouiller les pistes et de penser qu'une lecture féministe peut en découler.

La beauté « inoubliable » : le portrait comme objet de mémoire

Bien que la beauté soit *a priori* une valeur subjective, les personnages sont unanimes chez Duras : les différents témoignages ne font que corroborer l'impression première et agissent ainsi comme preuve – les personnages sont beaux sans l'ombre d'un doute. Peu importe le point de vue, l'angle,

¹¹ Loc. cit.

¹² Marie-Laure Bardèche, *Le Principe de répétition : littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 30.

l'éclairage, la distance ou les goûts personnels des témoins, voire peu importe le personnage qui est décrit, la beauté est un spectacle frappant, indescriptible et ô combien mémorable ! Il semblerait donc que la répétition obsessionnelle dépasse la simple réitération pour révéler une qualité immuable, résistante à toute forme de modalisation. Car même discutée de long en large, et filtrée par des faisceaux de subjectivités, la beauté reste fixe. Duras ne nie pas pour autant que le temps passe, au contraire : elle en fait bien souvent le sujet principal de ses portraits, en mettant au cœur de la description magnifiée la conscience de la perte. Elle reconduit ici ce *topos* de la beauté humaine menacée par le passage du temps, qu'on retrouvait par exemple dans le sonnet de Ronsard, « Mignonne allons voir si la rose » : « Cueillez, cueillez vostre jeunesse : / Comme à ceste fleur la vieillesse / Fera ternir vostre beauté »¹³. Le corps humain est inévitablement soumis à l'œuvre du temps biologique – ce qui devient source de lutte pour le sujet ou son observateur qui cherchent à tout prix à retenir la perfection qui leur échappe. Tout cet imaginaire des « jeunes filles en fleurs » rejoint le *memento mori* de la nature morte, qui rappelle la vanité de toute chose en intégrant dans la composition d'une peinture un crâne ou un autre symbole de la mort à venir. Cette conscience de l'écoulement du temps contraste avec le répertoire immuable de normes et de clichés auxquelles on a fait appel pour la décrire.

Chez Duras, cependant, il est plus question d'usure que de flétrissement, comme si la beauté était un objet qui s'abîmait au fil du temps et non pas qui se fanait. Déjà, dans *La Vie tranquille*, François explique par ce phénomène les transformations de son corps : « Sur toute ma surface je suis usée

13 Pierre de Ronsard, « Mignonne allons voir si la rose » [1553], *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 667.

d'une usure pour rien, celle du temps qui a passé »¹⁴ (elle est alors âgée de vingt-cinq ans). Les marques du temps ressembleraient à la patine qui altère les surfaces des objets. On retrouve la même idée dans la suite de l'œuvre, le temps pouvant même procéder plus violemment : « J'ai un visage détruit »¹⁵, annonce comme on le sait, la narratrice de *L'Amant*. À l'opposé, la jeunesse est liée à la perfection des visages qui n'ont pas encore été entamés par l'âge, qui sont encore lisses et intacts. En entretien avec Pierre Dumayet, Duras parle d'une étrangère qu'elle a croisée dans un bal et qui lui a inspiré le personnage de Lol V. Stein : « Elle m'avait frappée parce qu'elle était... belle d'une part, et, *intacte* physiquement »¹⁶. Même si le vieillissement est un *continuum* de la naissance à la mort, la beauté apparaît chez Duras comme objet parfait, fini et immuable, qui se dégrade seulement une fois un certain âge franchi. Le visage de l'actrice Raquel Meller dans *Un barrage contre le Pacifique* est décrit comme « parfait, définitif, supérieurement préservé de toute atteinte »¹⁷. Pour Duras, le vieillissement et le rajeunissement ont plus à voir avec l'expérience vécue qu'avec une évolution biologique véritable, et sont en cela indépendants de l'âge.

Il semble pourtant que certains personnages, et particulièrement les plus beaux, puissent échapper à l'inexorable mouvement du temps : si la beauté de Tatiana dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* est « irréversible »¹⁸, c'est qu'elle marque l'imaginaire

¹⁴ Marguerite Duras, *La Vie tranquille* [1944], Paris, Gallimard, « Folio », 1981, p. 170.

¹⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ Marguerite Duras, *Dits à la télévision : entretiens avec Pierre Dumayet* suivi de « *La Raison de Lol* » par Marie-Magdeleine Lessana, Paris, EPEL, « Atelier », 1999, p. 10 (c'est nous qui soulignons).

¹⁷ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* [1950], Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 333.

¹⁸ Marguerite Duras, *Le Ravisement de Lol V. Stein* [1964], Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 134-135.

jusqu'à devenir impérissable dans l'esprit, tout comme l'homme des *Yeux bleus cheveux noirs* a « vu pour toujours un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs »¹⁹. Le simple instant se transmue en « toujours », en une présence à jamais inscrite.

La beauté induit ainsi un rapport particulier à la mémoire en devenant un repère, une valeur sûre à laquelle se référer. Paul Ricoeur décrit l'immatérielle formation du souvenir comme une empreinte laissée par un anneau dans la cire de l'esprit, à partir d'une image de Platon. Le souvenir dépendrait d'une « impulsion initiale », du « "choc" de la bague frappant la cire »²⁰, et serait l'effet de la chose dont on se souvient plutôt que la chose elle-même. Ainsi, il n'est pas étonnant que cet « étrange phénomène de l'immutabilité du portrait » touche particulièrement la beauté si nous considérons la force de l'effet créé, qui s'imprime naturellement et de manière définitive dans l'esprit – dans *La Maladie de la mort*, « [l]e corps [de la femme] aurait été long, fait dans une seule coulée, en une seule fois, comme par Dieu lui-même, avec la perfection *indélébile* de l'accident personnel »²¹, le terme « indélébile » évoquant plus ici la persistance de la trace laissée par l'objet que l'objet en soi. La force du rappel est presque décrite comme une fatalité : Duras raconte dans un entretien reproduit dans *Le Dernier des métiers*, à propos d'une inconnue ayant inspiré le personnage d'Anne-Marie Stretter, qu'« [e]lle était d'une beauté inoubliable » : « J'avais le sentiment d'avoir été brûlée par son passage. Je suis restée interdite »²².

19 Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986, p. 89 (c'est nous qui soulignons).

20 Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance* [2004], Paris, « Folio essais », 2005, p. 183.

21 Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 20 (c'est nous qui soulignons).

22 « L'inconnue de la rue Catinat » [1984], repris in Marguerite Duras, *Le Dernier des métiers : entretiens 1962-1991*, éd. par Sophie Bogaert, Paris, Seuil, 2016, p. 285.

L'effet statique des portraits de la beauté tiendrait plus à la permanence des traces laissées dans l'esprit – à leur brûlure – qu'à leur intemporalité intrinsèque, qui est sans cesse soulignée.

Indistinction des beaux personnages

Même si cette beauté est décrite comme un spectacle unique et inoubliable, elle l'est si fréquemment dans l'œuvre qu'elle en perd son unicité, que les figures qui l'incarnent deviennent permutable. Les portraits de la beauté sont si vagues qu'ils semblent confiner les personnages à l'anonymat. Ceux-ci sont à un tel point portraiturés de la même façon – avec leur jeunesse, leurs cheveux sombres, leurs yeux clairs et leur peau pâle – qu'ils finissent par se confondre. Aurélia Steiner, en admirant ses propres yeux bleus et ses cheveux noirs, se dit qu'elle est « belle tellement, à [s'en être étrangère »²³.

Joël July, dans un article paru dans les actes de colloque *Décrire, dit-elle. Prosopographie et éthopée chez Marguerite Duras*, souligne avec justesse que Duras remet en question le personnage romanesque en le présentant comme « un personnage théâtral, dont le costume reste potentiellement endossable par des comédiens aux physiques et même aux âges variables »²⁴. Le casting des *Yeux bleus cheveux noirs*, donne-t-il en exemple, est assez simple : yeux bleus et cheveux noirs, déjà, puis blancheur de la peau et forme du visage (qui doit seulement être « belle²⁵ »). Rien n'est indiqué à propos de la taille, des détails des traits, etc. Selon la boutade de July, nous connaissons si peu de choses de l'homme de

23 Marguerite Duras, « Aurélia Steiner », *Le Navire Night et autres textes* [1979], Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 127.

24 Joël July, « Mise en place du camouflage chez Duras », in *Marguerite Duras : « (D)écrire, dit-elle » : éthopée et prosopographie*, dir. par Pierluigi Ligas & Anna Giaufret, Vérone, QuiEdit, 2008, p. 117.

25 Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, op. cit., p. 47.

la chambre qu'il pourrait être aussi bien une jeune personne séduisante qu'un quinquagénaire désabusé. La construction elliptique du portrait a fréquemment été critiquée suivant la même logique : Charles Sorel, dans sa *Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits*, en 1659²⁶ montre comment, malgré l'éloge des multiples qualités d'un personnage, le portrait ne le fait pas voir pour autant – la femme dont on fait la louange pourrait bien avoir « des marques de la petite vérole »²⁷ qui ne seraient pas mentionnées.

Bien que les œuvres se servent du portrait pour l'identification et la reconnaissance (l'homme des *Yeux bleus cheveux noirs* cherche le bel étranger à partir de ces caractéristiques, et ce sont les yeux « très très bleus » du marin du Gibraltar²⁸ et sa cicatrice qui permettront peut-être à Ana de le reconnaître), la seule reconnaissance qui semble possible, c'est celle du code signalé par l'apparition d'un beau personnage. La mention de la beauté, après tout, n'est que sens ; elle ne fournit d'autre indication que la reconduction d'une norme qu'elle ratifie. L'existence du personnage relève plus de la citation que de l'incarnation, ne déborde pas sa simple mention. On doit savoir que le personnage est beau et non pas le voir. Le portrait vise ainsi moins à faire voir qu'à faire événement : il déclenche le récit et se construit à partir de l'émoi suscité. La force de la figure agit comme un raccourci, qui permet de reconnaître tout de suite l'importance narrative du personnage, comme celle de la femme dans « Les chantiers »

26 Voir Lucie Desjardins, « De la "surface trompeuse" à l'agréable imposture : le visage au XVII^e siècle », *Intermédialités*, n° 8, 2006, p. 53-66 ; Alex Bellemare, « Critique de la "portraiture" chez Charles Sorel », in *L'Écriture du visage dans les littératures francophones et anglophones : de l'âge classique au XXI^e siècle*, dir. par Fabienne Gaspari, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 21-39.

27 Cité dans Léon Levraut, *Maximes et portraits : évolution du genre*, Paris, Paul Delaplane, « Les genres littéraires », 1909, p. 59.

28 Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar* [1952], Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 281.

qui semble s'être déguisée en femme fatale pour annoncer la suite de l'intrigue : « elle avait mis une robe nouvelle, de couleur rouge. / C'est ainsi qu'elle se dressa en face de lui, dans la forme et la couleur exactes de l'événement imminent »²⁹.

Les personnages dotés de beauté sont après tout les éléments perturbateurs, déclencheurs de l'intrigue : il suffit d'une seule apparition d'Anne-Marie Stretter pour bouleverser à jamais la vie de Lol V. Stein. On comprend l'ampleur de la beauté d'une femme par sa répercussion sur l'intrigue (et la démesure de sa beauté par la commotion qu'elle crée). Lessing, dans le *Laocoon*, rappelle qu'Homère a su donner de la beauté d'Hélène « une idée qui surpasse de beaucoup tout ce que peut accomplir l'art sur ce point » : en disant à peine « qu'Hélène avait les bras blancs et une belle chevelure »³⁰, il rapporte pourtant les paroles de vieillards qui avouent « qu'elle valait bien les larmes et le sang de [la] guerre [de Troie] »³¹ – c'est dire l'exaltation créée par sa beauté. L'existence de ces beaux personnages, néanmoins, semble se résumer à cette répercussion : l'effet créé par leur apparition est amplement décrit, dans une logique toute prétéritive, sans que cette apparition soit pour autant incarnée.

Anonymat de Claire dans *Dix heures et demie du soir en été*

Le personnage de Claire dans *Dix heures et demie du soir en été* offre un bon exemple d'un beau personnage dont l'existence se résume à sa fonction. Elle est présentée comme le

29 Marguerite Duras, « Les chantiers » [1954], *Duras : romans, cinéma, théâtre, un parcours (1943-1993)*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, p. 453.

30 Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon* [1766], trad. de l'allemand par Courtin revue et corrigée, Paris, Hermann, « Savoir sur l'art », 1990, p. 150.

31 *Loc. cit.*

« fruit si beau de la lente dégradation de [l']amour »³² de Pierre et Maria et semble avoir littéralement poussé entre eux, sans passé ni histoire. Claire est « l'autre femme », qu'on reconnaît tout de suite par la clarté des codes qui introduisent puis martèlent son existence (les yeux bleus, la beauté rappelée à l'envi). Sa présence est symptomatique de la relation du couple : elle aurait pu être n'importe qui et, de fait, elle est décrite comme n'importe quel autre beau personnage.

La focalisation très mobile dans ce roman ne procède jamais d'elle, alors que les tensions entre Pierre et Maria se comprennent par le prisme de son portrait et leurs regards sur son corps. La première apparition de Claire ne fait mention que de ses yeux bleus sur lesquels Pierre la complimenterait, dans une scène imaginée par Maria : « Ils doivent toujours être à l'orée du balcon. Là, au bout de l'avenue. Mais voici que tes yeux sont bleus, dit Pierre, à cause, cette fois, du ciel » (p. 15). Maria est bien loin d'eux et ne peut pas les entendre : elle est attablée dans un café en ville où elle apprend alors le meurtre commis le jour même par Rodrigo Paestra, qui vient de tuer sa femme et son amant en les surprenant au lit. La tension s'installe dès le début du roman grâce à un parallèle entre les deux cas d'adultère – sans jamais émettre elle-même un désir de vengeance, Maria nourrit une grande empathie pour Paestra, qu'elle aidera à s'enfuir. La description de Claire lorsque Maria la retrouve à l'hôtel, à peine plus longue, constitue un rapport d'enquête : « Ni ses lèvres, ni ses yeux, ni sa chevelure en désordre ce soir, ni ses mains écartées, ouvertes, relâchées dans l'allégresse de la promesse d'un bonheur très proche, ne prouvent qu'ils sont sortis dès ce soir de l'observation silencieuse de la promesse de ce bonheur prochain » (p. 18).

32 Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été* [1960], Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 67 (désormais référencé entre parenthèses dans le corps du texte).

Maria cherchera tout au long du roman des preuves sur le corps de Claire du lien qui l'unit à son mari, de ce qui se passe entre les deux pendant son absence : « [L]es yeux [de Claire] sont dans un éveil violent, ils sont mobiles comme l'eau. Bleus, comme sa robe, bleu sombre à l'ombre verte des stores. Que s'est-il passé ce matin dans l'hôtel tandis qu'elle dormait, Maria ? » (p. 131). Si elle les a vus s'étreindre et s'embrasser, ce n'est que par le portrait qu'elle peut avoir accès à leur intériorité, comprendre leur amour et leur désir. Elle y reviendra à chaque moment d'incompréhension, même si c'est pour retrouver des éléments qu'elle connaît déjà (la beauté de Claire ou ses yeux bleus) : « Maria cherche une réponse, mais elle ne la trouve pas. Elle se trouve jetée dans la contemplation de Claire » (p. 99).

C'est en effet le corps de Claire qui lui confirmera l'infidélité qu'elle entrevoyait et soupçonnait, le regard de Claire trahissant le secret : « Rien qu'à voir le baisement de ses yeux sur ce sourire, elle l'eût compris, Maria. Quelle gloire. Sur quelle gloire se ferment ces yeux » (p. 47). Les yeux agissent ici comme portes de l'intériorité, conformément à leur rôle hérité de l'histoire littéraire (ne sont-ils pas, après tout, le *miroir de l'âme*). Ils permettent de déceler les intentions, mais aussi de lire l'avenir, du moins l'avenir désiré par les personnages : « Jamais encore Claire ne s'est montrée nue à Maria. Elle le fera ce soir, devant Pierre. Cette échéance est aussi inéluctable que celle, tout à l'heure, du crépuscule. Dans le regard de Claire, le sort de cette nuit se lisait » (p. 128).

L'inéluctabilité du présage peut être remise en doute : beaucoup de descriptions sont fabulées par Maria, témoignant de ses craintes bien plus que de l'apparence de Claire, comme lorsqu'elle imagine ce moment où Claire se déshabillera enfin devant Pierre : « [Claire] a défait sa robe très vite et elle l'a enjambée et la voici. / — Tu es belle. Dieu que tu l'es [répond Pierre]. / Ou peut-être aucune parole

ne sera-t-elle prononcée » (p. 141). Cette scène se déroule dans une chambre à part et n'est rapportée que grâce aux suppositions de Maria, les paroles en discours direct étant ici encore purement spéculées. À force d'appréhender le désir de Pierre, Maria finit par le calquer et par désirer Claire à son tour, à la regarder avec l'intensité d'une amante, de façon qu'on ne se sache plus à qui attribuer les compliments. Après tout, qui s'exclame dans cette scène : « Tu es belle, Dieu que tu l'es », si ce n'est Maria elle-même à l'imagination du corps nu de Claire ? Cette déclaration reprend exactement les mêmes termes avec lesquels elle la complimente plus tôt dans le récit : « — Que tu es belle, dit Maria. Claire, tu es bien belle » (p. 101), répond-elle à Claire qui vient de l'informer qu'ils quitteront bientôt l'hôtel. La même formule revient aussi au moment où Maria se cache pour observer les amants alors qu'ils s'embrassent sur le balcon d'en face : « Où lui enlèvera-t-il cette jupe légère, ce soir même ? Qu'elle est belle. Que tu es belle, Dieu que tu l'es. Leurs formes ont disparu complètement de ce balcon avec la pluie » (p. 44). Lors de cette scène, Maria n'aurait pas pu entendre les amants qui parlent tout bas, au loin : l'adresse directe à Claire lui est nécessairement attribuée. Son investigation est interrompue par le constat frappant de la beauté qui fait diversion et permet à Claire et Pierre d'échapper à son regard et de rentrer.

En plus de refléter la déchéance du couple, les yeux de Claire indiquent la météo – tantôt bleus et tantôt gris, ils se couvrent en même temps que le ciel : « tes yeux, en ce moment même ont la couleur même de la pluie. Comment l'aurais-je remarqué jusqu'ici ? Tes yeux, Claire, sont gris » (p. 33), lui dit Pierre, ce à quoi elle répond « que la lumière y était toujours pour quelque chose et qu'il se trompait sans doute, ce soir, en raison de l'orage » (*loc. cit.*). L'orage surgit au moment précis où Maria épie Claire et Pierre sur le balcon et fait office de révélation : « Les éclairs continuent à

mettre en pleine lumière la forme de leur désir » (p. 43). C'est aussi grâce à cette « pleine lumière » que Maria devine la silhouette de Rodrigo Paestra caché sur les toits. Le temps d'été caniculaire est intrinsèquement lié au récit raconté : l'intensité de la chaleur installe une langueur érotique, qui ne sera chassée que le temps d'un orage, dont la violence évoque – selon un mode qu'on pourrait dire romantique – la force du tourment. L'extrême chaleur dans laquelle baignent les personnages crée en même temps un effet étouffant et statique ; il est « dix heures et demie du soir. L'été » au moment où Pierre et Claire se touchent pour la première fois et c'est alors « [c]hose faite pour toujours » (*loc. cit.*), du moins pour Maria qui verra sa vie bouleversée.

Le personnage de Claire joue le rôle d'un miroir reflétant les tourments intimes du couple, avec ses yeux clairs, justement, qui annoncent même les événements à venir, où le couple se mire pour y trouver sa fin. Malgré sa grande importance narrative, elle ne semble pas pour autant être dotée d'une autre individualité que celle de son désir pour Pierre. Sa beauté superlative, finalement assez peu décrite, symbolise surtout la fin du couple, une force irrépessible qui devra séparer Pierre et Maria. Sa présence donne corps à la tristesse de Maria et lui rappelle son deuil : « Maria retrouve Claire, la beauté de Claire qui en ce moment pourrait la porter jusqu'aux larmes » (p. 127).

Même s'il est possible de relever dans l'œuvre nombre de lieux communs hérités de la tradition du portrait (la force de l'effet que produit la beauté, les descriptions tautologiques, le rapport au temps météorologique que la beauté induit), notre hypothèse est que Duras les pousse plus loin, et ce jusqu'à la limite de l'étrangeté. Elle semble en effet convoquer

un modèle inébranlable hérité de la tradition littéraire ; sa pratique du portrait apparaît davantage intertextuelle que référentielle, les portraits servant à signaler l'importance dans l'intrigue d'un personnage plutôt qu'à le donner à voir. Même s'il y a proportionnellement plus de personnages féminins que masculins qui incarnent cette ultime beauté, les personnages sont décrits de la même manière peu importe leur genre, ce qui me semble déjà subvertir considérablement les codes auxquels l'héritage littéraire nous a habitués.

Le portrait littéraire est un outil descriptif hautement narratif qui sert à décoder la personnalité et le passé des personnages, leur corps étant lu comme un récit où serait inscrite leur expérience : dans le cas des visages parfaits, lisses et intacts des beaux personnages chez Duras, le portrait reste une page blanche, indécodable. Les beaux visages sont si impersonnels qu'il est difficile d'y lire les traces d'une histoire singulière. Les portraits ici étudiés sont parfaitement univoques, à la manière d'un masque : l'existence des personnages se résume à cette beauté. Leur apparence crée une façade qui empêche d'avoir accès à eux autrement que par cette qualité, voire qui les prive d'une quelconque épaisseur ou individualité. Il n'est plus question de la beauté comme leurre qui cacherait potentiellement un intérieur distordu, une méfiance traditionnellement associée à l'idée du masque : cet uniforme existe en soi, sans référer par défaut au visage qu'il ne montre pas.

La mise en scène d'une telle fixité dans les critères et les normes de la beauté détonne, à contre-courant de la littérature de l'époque, qui vise plutôt l'innovation langagière. L'étrangeté procède également – et paradoxalement – d'un effet d'effacement : la répétition, plutôt que d'ancrer le portrait, le dilue. Cette permutabilité confère aux personnages un grand pouvoir ; désincarnés, ils en deviennent insaisissables. Leur présence est solaire, quasiment spectrale.

L'uniformisation des modèles de beauté peut ainsi servir de camouflage.

Martine Delvaux, professeure à l'Université du Québec à Montréal et essayiste, référence incontournable dans les études féministes au Québec, a montré, dans son essai *Les Filles en série* (2013)³³, comment les femmes produites à la chaîne par le patriarcat (comme les ballerines, les mannequins ou les poupées) puisent leur force de résistance à même le système qui les oppresse. S'il n'y a plus de singularité possible dans ces rangs identiques, ces femmes se pensent et s'organisent néanmoins en collectivité, et donc en armée potentielle. Leur ressemblance leur permet de se couvrir et de se protéger entre elles : de la même façon que n'importe qui peut se cacher sous les quelques traits scandés par Duras, il est impossible de reconnaître une « fille en série » qui se fond parmi ses semblables. Le beau personnage, chez Duras, organise ou plutôt désorganise l'œuvre sans pour autant se laisser saisir ; c'est peut-être là sa plus grande revanche.

Kiev RENAUD

Université de Sherbrooke

kiev.renaud@usherbrooke.ca

33 Martine Delvaux, *Les Filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*, Québec, Éditions du remue-ménage, 2013.