

PORTRAITS DE LA BEAUTÉ CHEZ MARGUERITE DURAS ET VIOLETTE
LEDUC : FORME FIGÉE, OBJET DE MÉMOIRE

par

Kiev Renaud

Département des littératures de langue française, de traduction et de création
Université McGill

Thèse soumise à l'Université McGill
en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en langue et littérature françaises

Décembre 2019

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la pratique et l'usage du portrait chez Marguerite Duras et Violette Leduc à une époque qui tend pourtant à l'abandon de la représentation des visages. Plus spécifiquement, l'étude s'intéresse à l'obsédante description de la beauté chez les deux écrivaines, à partir de l'hypothèse que le portrait de la beauté convoque dans leurs œuvres une double mémoire. La première mémoire est littéraire, la représentation textuelle de la beauté venant avec son répertoire immuable de normes et de clichés. La simple mention de la beauté offre aux personnages qui en sont pourvus un rôle narratif immédiat hérité de la tradition romanesque : la beauté sert moins à les incarner qu'à signaler leur grande importance dans l'intrigue, à la manière d'un raccourci intertextuel. Bien que le portrait chez Duras et Leduc semble de prime abord reconduire parfaitement la norme littéraire, les deux écrivaines convoquent la beauté si souvent et avec tant d'insistance qu'elle en devient hypertrophiée et s'anime d'une vie propre, prête à se détacher des corps. Par cette autonomie, la beauté devient une valeur en soi, au-delà du portrait, n'ayant finalement plus rien à voir avec la description de corps et de visages spécifiques.

La seconde mémoire est celle des personnages focalisateurs et des narrateurs lorsqu'ils sont témoins de la beauté. Si l'obsessif usage du portrait a pour effet de rendre interchangeables les personnages décrits comme beaux, il fait aussi de la beauté un repère fixe : on la retrouve à l'identique peu importe les identités et elle réussit même à traverser le temps de manière intacte. La beauté agit ainsi à la manière d'un relais pour la mémoire – la présence d'un beau personnage marquant tant l'imagination de ceux qui l'entourent qu'elle permet aux narrateurs de raviver avec efficacité leurs souvenirs.

ABSTRACT

This thesis examines the practice and the use of the portraits by Marguerite Duras and Violette Leduc during an era that tends to neglect the representation of faces. More specifically, this study focuses on their rich and haunting description of beauty, based on the main argument that both of them evoke a double memory through the portrait of beauty. The first memory is literary, the textual representation of beauty bringing up an immutable repertoire of norms and clichés. The mere mention of their beauty immediately assigns those characters to a narrative function inherited from the tradition of the novel. It serves less to describe them than to signal their great importance in the plot, in the manner of an intertextual shortcut. Although Duras and Leduc's portrait seems at first glance to perfectly reflect the literary norm, the two writers summon beauty so often and so insistently that it becomes hypertrophied and endowed with an autonomous existence that allows it to detach itself from the bodies. Through this autonomy, it becomes a value in itself, beyond the portrait, which ultimately has nothing to do with the description of specific bodies and faces.

The second memory is the one of the characters themselves, when they witness the beauty of others. If the obsessive use of portrait has the effect of making the beautiful characters interchangeable, it also sets beauty as a fixed reference point: beauty is found identically regardless of identities and even resists the passage of time. It thus acts as a relay for memory, the presence of a beautiful character marking the imagination of those around in such a way that it allows the narrators to revive their memories.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier avant tout ma directrice de recherche, Isabelle Daunais, pour sa présence constante et bienveillante tout au long de la rédaction de ma thèse, ainsi que pour ses lectures rigoureuses. Toujours dans le grand respect de mes idées, elle a su recadrer et guider ma pensée, m'aider à donner forme à mes intuitions. Je me sens privilégiée d'avoir été si bien accompagnée, mais surtout d'avoir eu accès à ce dialogue.

Je remercie également Mathilde Barraband, Mbaye Diouf et Laurance Ouellet-Tremblay pour leur lecture attentive de ma thèse, Lucie Desjardins et Jane Everett pour leurs conseils au début de mon parcours, ainsi que Florence de Chalonge pour son accueil à l'Université de Lille 3 à l'hiver 2017, avec qui cela a aussi été un bonheur de parler de Duras.

Merci à la Société d'Amis de Violette Leduc (Anaïs, Alexandre, Kaliane, Mireille et les autres), regroupement de généreux passionnés en compagnie de qui les idées circulent et grandissent.

Toute ma reconnaissance va aussi à ma sœur Frédérique, ma première lectrice avec son précieux regard d'historienne de l'art, et à nos parents pour leur présence, leur écoute et leur indéfectible confiance en nous.

Je tiens finalement à remercier Élise pour sa lecture généreuse, Sophie pour l'aide à la traduction, et plus largement tous mes amis, grâce à qui mes solitaires années de rédaction ont été belles, peuplées, riches d'échanges et de balades en forêt.

Merci au Conseil de Recherche en Sciences Humaines, au programme de bourses d'études supérieures du Canada Vanier et au Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill pour leur soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : LIMITES DU PORTRAIT LITTÉRAIRE	1
PREMIÈRE PARTIE : CONSTRUCTION DES PORTRAITS	17
1. Décrire la beauté : rhétorique de la répétition	18
1.1 Leitmotiv	25
Les couleurs	26
Accessoire métonymique	28
Le nu	30
1.2 La prétérition	32
Force des réactions suscitées	34
1.3 Stratégies d'organisation	37
Mise en ordre dans l'énumération	39
Récits de geste	41
Visage-paysage	45
1.4 Intégration de la description dans la narration	46
Pause narrative	48
Scène de présentation	50
1.5 Contexte propice à la description	53
L'éclairage	54
La distance	57
La lumière : marque de temporalité	59
1.6 Développement d'un portrait en contexte	63
René dans <i>La chasse à l'amour</i>	64
La femme aux nuits payées des <i>Yeux bleus cheveux noirs</i>	69
1.7 Conclusion : effet d'effacement	75
2. La beauté, un jugement subjectif : question de point de vue	77
2.1 Choix de narration, choix de focalisation	79
Limites de focalisation : les personnages myopes	82
2.2 Subjectivité et originalité des critères	84
Angles inédits	85
Le « Je ne sais quoi »	87
2.3 Portraits dans le discours rapporté	91
Les compliments	93
Portraits dialogués	94
À la recherche du marin de Gibraltar	97
La beauté au service de la reconnaissance	101

<i>Le Navire Night</i> : force de l'image mentale _____	104
2.4 Le regard durassien _____	108
2.5 Triangle de regards _____	114
2.6 Autoportraits _____	116
Le miroir _____	119
2.7 Conclusion : unanimité des avis _____	125
DEUXIÈME PARTIE : FONCTION NARRATIVE DE LA BEAUTÉ _____	126
3. La beauté « inoubliable » : le portrait comme objet de mémoire _____	127
3.1 Conscience de la perte possible _____	128
3.2 Passage du temps visible à l'œil nu _____	134
3.3 Permanence des portraits _____	138
3.4 Modèles repoussoirs : portrait mortuaire et portrait photographique _____	142
3.5 Le portrait comme travail de mémoire _____	147
3.6 Superposition des temps _____	153
Vieillesse autonome des parties du corps _____	157
Superposition artificielle : les soins de beauté _____	159
Portraits en parallèle _____	164
3.7 Circulation dans le musée de la mémoire _____	168
<i>L'amant de la Chine du Nord</i> : lieux du deuil à revisiter _____	171
Mouvement temporel du portrait _____	180
3.8 Conclusion : atemporalité des portraits _____	182
4. La beauté comme effet de distanciation et d'anonymat _____	185
4.1 Indistinction des personnages _____	185
Réapparition des personnages _____	191
Portrait de groupe _____	193
4.2 La beauté comme rôle _____	196
Le masque _____	197
Rôle intertextuel : la femme fatale _____	201
Anonymat de Claire dans <i>Dix heures du soir en été</i> _____	204
4.3 Autonomie des traits _____	209
Synecdoque animée _____	213
Le nez chez Leduc : trait de laideur, symbole de bâtardise _____	215
Les yeux comme portes de l'intériorité _____	218
La bouche, entre érotisme et bestialité _____	220
4.4 La beauté comme personnage _____	223
4.5 Conclusion : sanctification de la beauté _____	230

CONCLUSION : LA BEAUTÉ EN LITTÉRATURE CONTEMPORAINE COMME FORCE DE DÉPERSONNALISATION _____	234
BIBLIOGRAPHIE _____	257

INTRODUCTION : LIMITES DU PORTRAIT LITTÉRAIRE

L'écriture du portrait a été dans son histoire une occasion pour les écrivains de montrer leur maîtrise du canon littéraire. La forme conjugue la description physique et la description morale d'un personnage, respectivement la prosopographie et l'éthopée selon les grandes catégories de la rhétorique¹. Jean-Michel Adam, théoricien de la description, note que « [l]es plus grands écrivains, même s'ils se réclament d'une modernité, en viennent, comme Zola, à suivre spontanément des plans descriptifs hérités de la tradition rhétorique². » Il y a par exemple un ordre du portrait canonique : du visage au corps, de la tête au pied, puis du corps aux vêtements³. Toutes ces stratégies d'organisation visent à dynamiser la description et à « faire voir » le personnage aussi bien que le ferait un tableau (le terme « portrait » étant hérité du monde pictural). Au contraire des arts visuels, cependant, la littérature ne peut faire voir une image instantanée ; soumise à la nature syntagmatique du langage, telle que définie par Jakobson⁴, elle doit plutôt passer par la succession de notations pour donner chair aux personnages et ne peut jamais dresser un portrait exhaustif, sinon il « faudrait en venir aux jointures, aux veines, aux molécules⁵ », souligne Vincent Jouve dans son analyse de « l'effet personnage ».

Les descriptions de la beauté et de la laideur sont, entre toutes, particulièrement typées et lourdes du poids de la tradition. Elles sont marquées par l'analyse psychologique du

¹ Cf. J.-M. Adam, *La description* ; M. Erman, *Poétique du personnage de roman* ; J.-C. Morisot, « L'écriture du visage ».

² J.-M. Adam, *La description*, p. 18.

³ Cf. B. Vannier, *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, p. 32.

⁴ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*.

⁵ V. Jouve, *L'effet personnage*, p. 28.

portrait selon laquelle le visage est perçu comme le reflet de l'âme qui permettrait d'accéder à l'intériorité d'un individu. Les traits fourniraient de précieuses informations sur la qualité de l'être, puisque « la beauté de l'âme ne peut que resplendir dans la beauté du corps⁶ », alors que les défauts physiques laisseraient présager une laideur intérieure, résumant Lucie Desjardins, Monique Moser et Chantal Turbide dans leur ouvrage sur *Le corps romanesque* en Ancien Régime. Cet « examen » qui se développe au 17^e siècle se dote de méthodes pseudo-scientifiques avec la phrénologie de Franz Joseph Gall (l'étude du crâne humain) et la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater dans son *Art de connaître les hommes par la physionomie* (1775-1778), qui fait date, proposant l'étude de la physionomie humaine comme profil psychologique détaillé, chaque trait physique reflétant une caractéristique de l'âme.

Qui plus est, là où la description de la laideur ou de l'anomalie peut accueillir une grande variété de conditions et d'écarts (et donc une part plus grande d'inventivité⁷), la beauté suppose un idéal de symétrie et de perfection qui la lie encore plus au canon ; « [L]e beau n'a qu'un type ; le laid en a mille⁸ », rappelle Victor Hugo, soulignant les limites qui circonscrivent la beauté. Les portraits reconduisent des stéréotypes fixes, avec la reprise de de formules figées et un champ lexical – sublime, magnifique, etc. – qui s'est vidé de son sens à force d'usure⁹. On reproche ainsi souvent à la description de reposer sur un répertoire

⁶ L. Desjardins, M. Moser, C. Turbide, *Le corps romanesque*, p. 213.

⁷ Elle comporte « [m]oins de clichés, puisqu'il n'y a pas de référence idéale pour des marques de laideur théoriquement illimitées, qui appellent les comparaisons les plus diverses » (B. Vannier, *L'inscription du corps*, p. 146).

⁸ V. Hugo, « Préface à *Cromwell* », p. XXI.

⁹ Le genre est une telle source de formules figées qu'il soulève au 17^e siècle une vague de caricatures : Molière a raillé la pratique dans *Les précieuses ridicules* (1659) et, dans *Les visionnaires* (1639), Saint-Sorlin joue avec les clichés en les reconduisant, mais en les transférant, lorsque le personnage du poète Amidor attribue « ce[lui] de l'ébène, aux dents ; cel[ui] de l'argent, aux cheveux ; il confère la grandeur aux pieds, la petitesse à la taille. Finalement, ce n'est plus une jeune beauté qu'il peint, mais une vieille chenue, rabougrie, aux yeux

vague auquel les auteurs recourent à leur guise pour livrer une énumération de termes désorganisée et superficielle. Même si les critères de beauté sont fortement culturels, propres à une société donnée, le type d'une belle femme semble le même depuis le Moyen âge – Bernard Vannier dégage dans l'œuvre de Balzac les mêmes clichés qu'Alice Colby identifiait chez Chrétien de Troyes :

N'y aurait-il pas une catégorie de termes purement descriptifs suffisant à signifier le beau ? Des yeux *bleus*, des cheveux *blonds*, une *petite* main, le teint *blanc*, etc. ? Ces qualificatifs ne peuvent tromper sur leur absolue neutralité. C'est seulement par effacement de leur qualité descriptive au profit de leur connotation qu'ils peuvent indexer la beauté¹⁰.

L'immutabilité des critères est frappante : les yeux bleus, la pâleur du teint et la régularité des traits sont si souvent cités dans l'histoire littéraire qu'il semble n'y avoir qu'un seul modèle de beau personnage possible, décrit jusqu'à l'épuisement. Vannier conclut que « [l]e référent se réduit donc au modèle littéraire¹¹ » plutôt qu'à un véritable individu qu'il s'agirait de faire voir par le texte.

Si la norme a peu évolué, le contexte social et littéraire a changé et fait résonner la norme autrement. Le portrait s'efface progressivement au 20^e siècle, alors que la photographie, le cinéma et la publicité donnent à voir beaucoup plus facilement, rejoignent un plus grand public et tendent à être favorisés au détriment du texte : Francine Dugast-Portes, dans son article sur le portrait de l'entre-deux-guerres, « Le temps du portrait », note qu'il est alors de plus en plus dilué, inséré au cœur de la narration, se rapprochant plus à cette période « de l'esquisse, du croquis, de la caricature¹² » que du portrait en tant que

rouges, au regard éteint, aux dents noires, toute maigre. » (J. Plantié, *La mode du portrait littéraire en France*, p. 62.)

¹⁰ B. Vannier, *L'inscription du corps*, p. 138. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹ *Ibid.*, p. 138.

¹² F. Dugast-Portes, « Le temps du portrait », p. 245.

tel. Face aux nouveaux moyens de représentation, le portrait littéraire apparaît comme une forme dépassée pour un grand nombre d'écrivains ; c'est ainsi que les auteurs associés au Nouveau Roman ont composé des descriptions contradictoires libérées de toute ambition mimétique, qui ne servent plus à faire voir et ne renvoient qu'à elles-mêmes, se défaisant aussi vite qu'elles se créent. Partant de l'idée que le roman réaliste du 19^e siècle, où la pause descriptive lors de la rencontre d'un nouveau personnage est un exercice obligé, appartient à une époque « qui marque l'apogée de l'individu¹³ », les Néo-Romanciers, qui en ont appelé à la mort du personnage, ont aussi annoncé la fin du portrait de type mimétique. C'est après la Seconde Guerre mondiale que Jean-Philippe Miraux situe le moment de « l'effacement du portrait », à partir duquel les personnages seraient complètement désincarnés – « c'est davantage à un échec de la description qu'assiste le lecteur, à l'élaboration pénible de portraits aléatoires, hésitants, reprenons le mot, **innommables**¹⁴ », conclut-il à partir des œuvres de Samuel Beckett et de Maurice Blanchot. Pourtant, cette fin annoncée ne signe pas la disparition du portrait et, malgré les remises en question, le poids des traditions et des lieux communs, les romanciers ont continué de décrire leurs personnages, et continué de décrire la beauté.

C'est à la lumière de ce contexte que seront interrogées les œuvres de Violette Leduc et de Marguerite Duras, chez qui les portraits se multiplient, de la simple bribe à la pause descriptive occupant une pleine page. Les deux écrivaines sont contemporaines des Néo-Romanciers¹⁵ et publient à une époque qui tend plutôt à l'effacement de la

¹³ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, p. 28.

¹⁴ J.-P. Miraux, *Le portrait littéraire*, p. 114. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵ Duras se détache d'ailleurs explicitement d'eux, ne voulant s'identifier à aucun mouvement : « c'est le Nouveau Roman qui voudrait, je ne sais pas pourquoi, s'approprier certains auteurs, dont je suis. Parce que dès qu'un livre a une nouveauté quelconque, ils se l'approprient, c'est un petit peu leur défaut!¹⁵ » (M. Duras, *Le dernier des métiers*, p. 45.) Même si elle souhaite aussi faire un « nouveau roman », elle trouve que le

représentation physique des personnages. Violette Leduc fait paraître son premier roman, *L'asphyxie*, en 1946 et écrit jusqu'à sa mort (son dernier texte, *La chasse à l'amour*, paraît de façon posthume en 1973). Très abondante, l'œuvre de Duras couvre près d'un demi-siècle et comporte aussi un pan cinématographique et dramaturgique. Des *Impudents* (1943) à *Yann Andréa Steiner* (1992), son écriture a beaucoup évolué et peut être séparée grossièrement en deux périodes, distinction faite par ses commentateurs et endossée par l'auteure : ses premiers livres¹⁶ où elle se dit « surtout attachée à la fonction narrative de l'écriture¹⁷ » et qui sont plus réalistes, puis le reste de l'œuvre après la césure créée par *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964) avec lequel elle dit être « passée à l'incohérence¹⁸ ». Son intervieweur Jean-Pierre Celan décrit la transformation de sa prose comme une « raréfaction de l'action¹⁹ » qui « a contribué à l'amaigrissement de la phrase²⁰ ». Elle défend à partir de *Lol V. Stein* un roman bref, concis, qui sert moins à mettre en scène une histoire que l'écriture elle-même : « Tous les livres sont sur le même sujet, l'écriture. Quand il n'y a pas d'écriture, il n'y a pas de livre²¹. » L'œuvre de Violette Leduc est beaucoup moins étudiée que celle de Duras. Ses textes à forte teneur autobiographique font le récit de son enfance difficile, de ses relations humaines guidées par son grand besoin d'amour, ainsi que de sa venue à l'écriture. La figure maternelle y occupe une place

mouvement littéraire en soi tourne en rond, est beaucoup trop cérébral, « [a]vec une théorie de la littérature à laquelle se tenir et ramener toute imagination. » (M. Duras et L. Della Terro, *La passion suspendue*, p. 85.)

¹⁶ *Les impudents* (1943), *La vie tranquille* (1944), *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Le marin de Gibraltar* (1952), *Les petits chevaux de Tarquinia* (1953), *Des journées entières dans les arbres* (1954), *Le Square* (1955), *Moderato Cantabile* (1958), *Dix heures et demie du soir en été* (1960) et *L'après-midi de Monsieur Andesmas* (1962).

¹⁷ M. Duras, *Le dernier des métiers*, p. 71.

¹⁸ M. Duras et X. Gauthier, *Les parleuses*, p. 139.

¹⁹ J.-P. Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras. On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écriture*, p. 62.

²⁰ J.-P. Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*.

²¹ M. Duras, *Le dernier des métiers*, p. 270.

cruciale : enfant illégitime n'ayant jamais connu son père, Leduc porte toute sa vie le poids de la bâtardise, la culpabilité de l'humiliation infligée à sa mère par sa naissance – une problématique creusée dans son plus célèbre texte, *La bâtarde* (1964).

Il nous semblait nécessaire de sélectionner des œuvres d'écrivaines pour analyser la représentation de la beauté pour voir comment des femmes s'approprient les descriptions dont elles ont, dans toute la tradition littéraire, été l'objet, surtout que les beaux personnages sont presque toujours des femmes. Leduc et Duras sont, chacune à leur façon, toutes deux pionnières de l'écriture féminine contemporaine. C'est l'impudeur des sujets traités chez Leduc qui lève le voile sur des réalités qui avaient peu été représentées en littérature. Son œuvre marginale dérange au moment de sa publication, en partie censurée par son éditeur, Gallimard : *Ravages* (1954) a notamment été amputé de son récit d'avortement et de ses passages homosexuels, qui ne paraîtront que plus tard, en 1966, sous le titre *Thérèse et Isabelle*. L'œuvre de Duras traite également de sujets peu abordés auparavant comme la sexualité féminine, mais c'est plus largement toute la singularité de sa proposition esthétique qu'elle attribue à son inscription dans l'écriture des femmes, défendant qu'il s'agit d'un terreau particulièrement fertile pour l'innovation : « Tous les hommes font de la littérature qui se ressemble. La seule différente c'est la littérature féminine. [...] C'est comme si c'était une maladie locomotrice. Ils ne peuvent plus aller à droite, ils ne peuvent plus aller à gauche, ils sont obligés de suivre. Tandis que nous, nous n'étions pas sur la route²². » L'analyse des œuvres de deux écrivaines n'est pas suffisante pour parler de l'écriture des femmes en général, surtout que nous voulons plutôt proposer

²² M. Duras, *Le dernier des métiers*, p. 228.

un gros plan sur leur pratique du portrait, mais l'enjeu a motivé notre choix de corpus et traversé nos réflexions.

Le choix de Violette Leduc et de Marguerite Duras a également été motivé par le fait qu'elles présentent deux poétiques très différentes ; le foisonnement baroque de la première contraste en effet avec l'écriture épurée et elliptique de la seconde. Ainsi, chez Duras, les parties du corps sont souvent nommées seules, sans prédication, leur simple mention suffisant à évoquer le désir, par exemple dans *L'amant de la Chine du Nord* (1991) où il est seulement mentionné que la jeune femme regarde son amant « longtemps », détaillant « [s]on corps endormi, ses mains, son visage²³ ». Les qualificatifs sont beaucoup plus abondants chez Violette Leduc, chaque terme d'un portrait étant souvent escorté d'un adjectif, notamment dans ce passage tiré de *La batarde* : « La fille de l'épicière a des affinités avec les anges : un visage rond, des traits flous, une chevelure bouclée, une auréole de points d'interrogation sur le front, une bouche petite, le teint clair et le regard limpide²⁴ ». Leurs approches de la beauté sont également bien distinctes. Chez Leduc, la description de la beauté ne va pas de soi et passe surtout par la description des soins qu'on doit lui prodiguer, alors qu'elle fait plutôt figure d'apparition chez Duras, qui la présente comme une qualité intrinsèque, évidente, que les personnages n'ont pas à chercher. Si les personnages de Duras sont souvent anonymes et définis par leur seul état civil ou social (« l'enfant », « le vice-consul ») au point où ils apparaissent presque comme des types, l'œuvre de Leduc propose des portraits d'individus bien réels et aisément identifiables, grâce au pacte autobiographique établi : Sarraute, Camus et Beauvoir se côtoient dans les

²³ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 87.

²⁴ V. Leduc, *La batarde*, p. 465.

réécrits fortement marqués par l'époque, le Paris littéraire des années 1950. L'œuvre de Leduc présente un rapport plus traditionnel au sujet, alors que l'œuvre de Duras le rend opaque, inaccessible.

On retrouve néanmoins chez les deux écrivaines la même construction cyclique ; dans chacune des œuvres, les textes se fondent l'un dans l'autre, les mêmes personnages et les mêmes obsessions reviennent, des leitmotifs ponctuent la langue et rappellent au lecteur qu'il traverse toujours le même univers. « [U]n livre déborde toujours sur l'autre²⁵ », dit elle-même Duras, qui fait de ces reprises le cœur de sa poétique : « Il y a tout dans tous les livres. Ou bien alors je n'ai pas écrit²⁶. » Certains textes durassiens reprennent exactement la même trame narrative : *L'amant de la Chine du Nord* est une réécriture de *L'amant* (1984), qui faisait déjà écho au *Barrage contre le Pacifique* (1950). Même lorsque l'intratextualité est moins flagrante, Duras vise à atteindre une « virtualité du tout²⁷ », où les thèmes et obsessions de son œuvre sont toujours latents, où les identités et les intrigues se confondent.

Notre hypothèse centrale est que la beauté chez Violette Leduc et Marguerite Duras agit comme repère fixe pour la mémoire. La beauté marque tant l'imaginaire qu'elle permet aux instances narratives de raviver avec efficacité leurs souvenirs, mais elle convoque aussi plus largement une mémoire littéraire : la simple mention de la beauté offre aux personnages qui en sont pourvus une fonction immédiate, venant avec son lot d'implications narratives héritées de la tradition romanesque. C'est précisément parce que le portrait de la beauté est une forme figée qu'il agit comme outil mnémotechnique efficace.

²⁵ P. Dumayet, *Dits à la télévision. Entretiens avec Marguerite Duras*, p. 23.

²⁶ J.-P. Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, p. 26.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

Même si elles reprennent presque à l'identique les lieux communs et techniques de représentation liés au portrait de la beauté, les écrivaines mettent ces outils descriptifs au service de la narration – les portraits ne servent pas à faire voir des personnages, mais bien à lier les personnages à leur passé, que celui-ci concerne ou non la beauté (la présence d'un beau personnage suffisant à frapper d'immortalité toute une scène et à faire en sorte qu'elle puisse être relatée en détails des années plus tard). Bien loin de constituer une pause qui interromprait le récit, le portrait se situe chez Leduc et Duras au cœur de l'intrigue, la quête de la beauté étant un enjeu majeur pour les protagonistes, symbole actif d'un lien avec le passé plutôt que simple trait physique. C'est cette dimension narrative du portrait que nous souhaitons étudier. Nous entendons ainsi nous inscrire dans le champ d'études de la description et du portrait littéraire, mais en analysant un corpus plus récent que celui de nos prédécesseurs (qui puisent la plupart de leurs exemples dans le roman réaliste et notent l'essoufflement du portrait depuis le Nouveau Roman) et en axant les recherches sur la question du développement temporel du portrait au sein d'œuvres en prose.

La question de la temporalité des portraits fait selon nous la particularité de notre corpus, et ce tant par l'époque que par le sujet choisis. Dans son histoire, la beauté a été comprise selon la tension entre les deux grands prismes de l'idéalité et de l'éphémère : l'appel à un répertoire immuable de normes et de clichés contraste avec une forte conscience de l'écoulement du temps, qui la menace. La beauté revêtirait ainsi un caractère intemporel et hors de ce monde ou, à l'inverse, extrêmement éphémère, tant ce moment de grâce semble tenir à peu. La beauté humaine est menacée par le passage du temps, comme Ronsard l'énonce clairement dans son célèbre sonnet : « Cueillez, cueillez

vostre jeunesse : / Comme à ceste fleur la vieillesse / Fera ternir vostre beauté²⁸. » 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. Proust marque l'histoire du portrait en le posant comme un objet temporel et subjectif : il n'existe plus un seul portrait d'un personnage auquel il faudrait se référer, mais une multiplication de facettes possibles qui seront sans cesse décortiquées tout au long de la *Recherche du temps perdu* (1913-1927). Plus encore, la reprise des descriptions est justifiée par le fait que les corps se modifient au fil du temps, et ce jusqu'à créer un effet d'étrangeté et empêcher la reconnaissance (notamment lors du fameux « Bal de têtes »). Proust est presque toujours cité dans les études transhistoriques du portrait (par exemple chez Philippe Hamon ou Jean-Philippe Miraux²⁹), mais est aussi analysé plus spécifiquement dans le cadre de monographies et d'articles (notamment par Emmanuelle Jacques, Bérengère Moricheau-Airaud et Nayla Tamraz³⁰). Ces études mettent l'œuvre proustienne en parallèle avec l'esthétique impressionniste ou cubiste, le portrait littéraire évoluant de concert avec les autres arts de la représentation.

Si la temporalité des portraits peut être étudiée dans un corpus de n'importe quelle époque, un corpus du milieu du 20^e siècle (et qui s'étale sur près de quarante ans, jusqu'en

²⁸ P. Ronsard, *Œuvres complètes*. I, p. 667.

²⁹ P. Hamon, *Du descriptif* ; J.-P. Miraux, *Le portrait littéraire*.

³⁰ Emmanuelle Jacques, dans son mémoire portant sur *Le portrait dans À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, relie le portrait proustien au portrait cubiste, tandis que Nayla Tamraz, dans son essai *Proust, portrait, peinture*, souligne un rapprochement avec « l'esthétique picturale impressionniste³⁰ » et que Bérengère Moricheau-Airaud, dans le collectif de Fabienne Gaspari *L'écriture du visage dans les littératures francophones et anglophones. De l'âge classique au XXI^e siècle*, intitule sans trancher son article « La peinture du visage dans la *Recherche* : entre impressionnisme et cubisme ». Le portrait proustien se rapprocherait en effet autant de l'esthétique impressionniste, en livrant un portrait par touches, que cubiste, puisque l'assemblage des différents points de vue reste impossible – les fragments de portrait se contredisent et ne permettent pas la vue d'ensemble, comme le grain de beauté ne cesse de se déplacer dans le portrait d'Albertine.

1995, dans le cas de Duras) nous apparaît particulièrement pertinent pour creuser la question de la temporalité du portrait littéraire parce que cette temporalité est confrontée à l'accélération du temps contemporain. Ce phénomène est identifié par plusieurs sociologues, philosophes et historiens comme trait d'époque (notamment par François Hartog, dans son étude des *Régimes d'historicité*). Bien que sa nouveauté soit à relativiser – le philosophe allemand Reinhart Koselleck reconnaît déjà l'accélération de l'Histoire au 18^e siècle³¹, qui va de pair selon lui avec le sentiment de la modernité et la conscience historique d'une transition entre deux époques –, le philosophe et sociologue Harmut Rosa croit que notre époque se caractériserait plus précisément par trois types d'accélération : l'accélération technique, l'accélération du changement social et l'accélération du rythme de vie³². Le recueil *High-Speed Society*, dirigé par Rosa et William E. Scheuermann, explique comment le règne de la rapidité change le rapport de l'individu à son identité.

La société du milieu du 20^e siècle reconduit et amplifie ainsi la tension paradoxale entre la fixité et la vanité du portrait : le rapport à la norme esthétique est renforcé par le développement de ressources pour contrôler et corriger l'apparence, retarder le passage du temps, ce qui accentue le rapport à l'idéalité et à la fixité des critères de beauté. Cette malléabilité de l'apparence permet de gommer les particularités individuelles pour tendre vers un modèle de beauté établi, l'espace public offrant dès lors des représentations de plus en plus uniformes. Selon Umberto Eco, le 20^e siècle, que Walter Benjamin identifiait comme l'époque « de la reproductibilité technique de l'art³³ », serait aussi celle de la beauté

³¹ R. Koselleck, *Le futur passé*.

³² H. Rosa, *Aliénation et accélération*.

³³ U. Eco, *Histoire de la beauté*, p. 378.

sérielle. Les images fixent des états de l'être et du visage, mais se multiplient et par là se brouillent, s'annulent. Comment se pense alors la beauté, et que peut l'écrit dans ce monde de l'image, nécessairement à contretemps ?

Le portrait littéraire de la deuxième moitié du 20^e siècle reste peu étudié : la majorité des références critiques et théoriques sur le portrait portent sur la littérature d'avant le 20^e siècle ou, si elles se situent dans une perspective plus générale (Miraux, Jouve, Hamon), puisent la plupart de leurs exemples dans le roman réaliste ou proposent des panoramas historiques dont la Seconde Guerre mondiale et le Nouveau Roman marqueraient la fin. Ces études historiques du portrait nous seront néanmoins utiles, puisque la signification narrative de chaque notation doit être lue par rapport à la tradition littéraire. Avoir les yeux bleus dans un roman ne comporte pas les mêmes enjeux que dans la vie quotidienne ; une fois mis en texte, ce détail génétique fortuit fait résonner un large intertexte – intertexte normé que nous tâcherons ici de dégager avant de voir si et comment les œuvres étudiées se démarquent dans sa mise en scène.

Seul l'ambitieux parcours proposé par Marie-Annick Gervais-Zaninger dans *Au regard des visages* aborde de front la question du portrait en littérature française au 20^e siècle et servira pour cette raison de pilier à notre réflexion. Elle y dresse un panorama de la représentation du visage et de la « crise moderne de la figuration³⁴ », en situant la question par rapport aux autres arts et en montrant les implications philosophiques (avec l'héritage de Levinas, Blanchot, Sartre, Deleuze et Guattari). Elle pose le visage comme impératif éthique, frontière du rapport entre individus qui devient surtout une source d'impossibilités après la Seconde Guerre mondiale. Sa réflexion se développe en deux

³⁴ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages. Essai sur la littérature française du XX^e siècle*, p. 216.

volets : un premier tome dresse un panorama des enjeux selon les différents prismes des disciplines (le visage en mythologie, en philosophie, en sciences humaines, en peinture, en photographie et puis dans les arts du spectacle), tandis qu'un deuxième tome propose huit études monographiques (Marcel Proust, Claude Simon, Georges Perec, Michel Leiris, Marguerite Duras, Samuel Beckett, Henri Michaux et Yves Bonnefoy). Elle souligne que « l'écriture du visage est fortement tributaire de la forme d'écriture choisie : romanesque, elle tend à inscrire l'action du temps sur les visages des personnages³⁵ ». À propos de Duras, elle montre la désincarnation des personnages, ainsi que le fait que le visage agit comme une « “frontière infranchissable” entre les êtres³⁶ » plutôt que d'établir le contact entre eux.

Même si les portraits durassiens ont été souvent étudiés et diagnostiqués comme fortement elliptiques, notamment dans les actes du colloque *Décrire, dit-elle : proposographie et éthopée chez Marguerite Duras*³⁷, la question de la beauté chez Duras n'a jamais été abordée directement. André Petitjean, par exemple, invite seulement à « mesurer combien M. Duras est sensible à la beauté de ses personnages féminins³⁸ ». Ces études nous seront utiles en ce que nous pourrons nous appuyer sur le détail des constats déjà posés (notamment à propos de la syntaxe durassienne, de la pauvreté générale de son vocabulaire ou de la prédominance des noms sur les adjectifs) pour affronter directement la question qui nous occupe. Les portraits de la beauté qui seront ici convoqués

³⁵ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages*, p. 25.

³⁶ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages II : de Proust à Bonnefoy*, p. 202-203.

³⁷ P. Ligas et A. Giaufret (dir.), *(D)écrire, dit-elle : analyse de la prosopographie et de l'éthopée chez Duras*. L'œuvre de Duras est aussi souvent convoquée dans les manuels plus généraux, par exemple chez M. Erman, *Poétique du personnage de roman*.

³⁸ A. Petitjean, « La description de personnage (prosopographie et éthopée) dans l'œuvre de M. Duras », p. 15.

sont tirés de l'ensemble de l'œuvre, mais les textes où la beauté est au cœur de l'intrigue occuperont une place primordiale : c'est le cas du *Barrage contre le Pacifique* (1950), de *Dix heures et demie du soir en été* (1960), de *L'amant* (1984), des *Yeux bleus cheveux noirs* (1986), de *La pluie d'été* (1990) et de *L'amant de la Chine du Nord* (1991). Nous analyserons aussi les portraits d'actrices parus dans le magazine *Vogue* et regroupés dans *Outside* (1993), matériel très peu étudié³⁹ que nous ferons dialoguer avec l'ensemble du corpus, tant avec des romans très commentés (comme *L'amant*) qu'avec d'autres moins connus (comme *Dix heures et demie du soir en été*).

La question du portrait n'a en revanche jamais été approfondie dans la critique leducienne ; c'est surtout la féminité marginale de l'écrivaine et de ses protagonistes qui ont été mises en lumière, Leduc ayant beaucoup été investie par les études queer et féministes⁴⁰. L'obsession pour la beauté de Leduc est à comprendre en rapport avec ses propres complexes de laideur, qui l'ont tourmentée toute sa vie : « Plaire, oh plaire jusqu'à ce qu'on vous emmène sur une civière⁴¹. » Même dans « L'imaginaire de la "beauté brisée" dans *La bâtarde* de Violette Leduc », le seul article qui traite directement de la question de la beauté chez Leduc plutôt que de son envers, Adelaide Perilli propose surtout une lecture biographique. C'est que le matériel autobiographique rend l'œuvre difficilement dissociable de l'écrivaine : nous distinguerons pour notre part l'auteure « Leduc » du personnage de « Violette ». Perilli fait le relevé des portraits dans *La bâtarde*, œuvre où la

³⁹ À l'exception d'un bref article intitulé « De l'écran à l'écrit : portraits d'actrices chez Marguerite Duras » par Cécile Hanania, où la chercheuse analyse la figure de l'actrice tant dans la fiction que dans les écrits journalistiques pour souligner la visibilité comme « caractéristique fondamentale » de l'actrice – vu et être vu est central dans la poétique durassienne, nous y reviendrons. Hanania note au passage l'« envolée emphatique » (p. 94) de ces portraits élogieux.

⁴⁰ Cf. M. Brioude, *Violette Leduc : la mise en scène du « je »* ; C. Trout Hall, *Violette Leduc. La mal-aimée* ; C. Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*.

⁴¹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 478.

quête de féminité passe beaucoup par le rapport à la mode : même si son analyse reste assez en surface (ne serait-ce que par la brièveté de l'article, qui ne porte que sur un seul roman), Perilli propose des pistes de lecture intéressantes, notamment en soulignant que tous les portraits d'hommes dans *La bâtarde* sont empreints de féminité. Elle associe aussi le rapport à la beauté chez Leduc à la construction d'une mythologie : « L'imaginaire de la beauté s'inscrit dans le temps mythique d'un commencement, celui de la naissance individuelle, de l'enfance⁴² ». Tant chez Leduc que chez Duras, la beauté est associée à une scène originelle sacralisée à laquelle les personnages veulent sans cesse revenir – le développement temporel du portrait se détachant ainsi du reste du texte.

La thèse se divise en deux grandes parties : nous observerons d'abord comment s'élaborent concrètement les portraits, le choix du vocabulaire dans les descriptions de la beauté et les stratégies d'insertion dans la narration, afin de mesurer la part d'innovation et la part d'héritage de la tradition littéraire chez Leduc et Duras. Le premier chapitre analysera ainsi la nomination de la beauté et la construction du portrait en tant que tel (le plus souvent dans la répétition et la prétérition), tandis que le deuxième questionnera la part de modalisation des portraits : bien que ceux-ci dépendent du contexte d'observation et d'une appréciation subjective, les points de vue qui se multiplient sont étonnamment unanimes et participent, aussi, à l'effet de répétition. Cet état des lieux servira de tremplin pour questionner, dans la seconde partie de cette thèse, la fonction narrative de la beauté : à quoi servent les portraits, pourquoi cette obsession ? C'est la temporalité des portraits qui nous occupera dans le cadre du troisième chapitre, qui visera à comprendre comment se dégage des portraits une telle immuabilité malgré l'insistance sur le caractère éphémère et

⁴² A. Perilli, *Contresquisses : trois études sur Violette Leduc*, p. 159.

évanescent de la beauté. Si la répétition crée un effet de fixité (les caractéristiques sans cesse convoquées ne bougent pas), le portrait n'est pas pour autant complètement figé : d'où tient-il alors son mouvement ? Au terme du parcours, le dernier chapitre abordera la question du portrait de la beauté comme outil narratif : quels personnages sont beaux et pourquoi ? À quoi sert la beauté physique dans un roman ? Nous verrons que certains traits sont personnifiés et occupent une place centrale dans l'intrigue. La beauté, plus particulièrement, est à un tel point hypertrophiée qu'elle en vient à se détacher des personnages : c'est qu'elle doit être lue et reconnue comme un code, une citation, plutôt qu'une véritable caractéristique.

PREMIÈRE PARTIE : CONSTRUCTION DES PORTRAITS

1. Décrire la beauté : rhétorique de la répétition

Les portraits des beaux personnages chez Duras et Leduc se résument bien souvent à la nomination de leur beauté. Bernard Vannier, qui étudie le portrait chez Balzac, note combien la beauté canalise les impossibilités du portrait : « pour signifier la beauté requise par le récit, le portrait doit la dire (par tautologie), la suggérer (par comparaison) ou avouer son impuissance. Il ne peut jamais la *montrer*¹. » Les portraits de la beauté, bien qu'abondants dans la tradition littéraire, décrivent en vérité peu leur objet, s'élaborant plutôt en creux : soit ils recourent au *topos* de l'ineffable², soit ils évoquent l'effet produit par la beauté, comme dans la scène typée du coup de foudre (*in amora mento*)³.

Jean Ricardou, théoricien du Nouveau Roman, parle de la description comme d'une arborescence : chaque objet est décrit par une accumulation de caractéristiques qui peuvent à leur tour être détaillées, et ce sans limites – les descriptions s'emboîtent donc dans des parenthèses infinies. À l'opposé de la description se trouverait la dénomination : « la remontée de l'arbre [...] résorbe toute la description pour conduire à une pure et simple *dénomination* de l'objet.⁴ » Dans les œuvres à l'étude, la beauté est nommée à l'aide d'un champ lexical vaste, mais également très flou, qui en révèle peu sur l'apparence réelle des personnages : « éblouissant⁵ », « majestueuse⁶ », « magnifique⁷ », « extraordinaire⁸ »,

¹ B. Vannier, *L'inscription du corps*, p. 137. C'est l'auteur qui souligne.

² Cf. A. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*. On retrouve le *topos* même dans les ouvrages critiques : Murielle Gagnebin, par exemple, dans son ouvrage sur la fascination de la laideur, note que « la beauté [...] semble se dérober à chaque approche » (M. Gagnebin, *Fascination de la laideur*, p. 14).

³ Cf. J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*.

⁴ J. Ricardou, *Le nouveau roman*, p. 137. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 102.

⁶ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 160.

⁷ M. Duras, *Yann Andréa Steiner*, p. 32.

⁸ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 173.

« ravissante⁹ », « splend[ide]¹⁰ », « somptueuse¹¹ », « exceptionnel¹² ». Dans *Dix heures et demie du soir en été*, Maria répète à Claire : « — Tu es belle. Dieu que tu l'es¹³ », tandis que dans *L'affamée* de Leduc, la mention de la beauté de « Madame » revient sans cesse : « Elle est belle, elle est libre, elle est intelligente. Je suis la larve, qui lui soutire, sans paroles, une invitation¹⁴ » ; « Je l'ai revue. Il faisait beau. Elle est belle¹⁵ », etc. Ces notations décrètent l'apparence sans la détailler, ne déclinant aucune caractéristique ; il faut se fier au jugement des personnages ou du narrateur pour la valider, car il est impossible d'en savoir davantage.

Plus le portrait est elliptique, plus l'imagination du lecteur est convoquée : ce dernier se sert alors de sa propre expérience pour compléter le portrait et « attribuer à l'être romanesque les propriétés qu'il aurait dans le monde de son expérience¹⁶ », souligne Vincent Jouve dans son analyse de l'« effet personnage ». Cette part d'interprétation est particulièrement intéressante pour le sujet qui nous occupe, puisque la simple évocation de la beauté renvoie à un certain canon, une certaine image, selon l'époque de la lecture. C'est toute la notion d'encyclopédie développée par Umberto Eco dans *Lector in fabula* qui entre en jeu : le bagage de connaissances culturelles permet au lecteur de compléter le portrait donné et de créer une image à partir de peu d'éléments, puisque l'idée de beauté est culturellement chargée, vient avec des critères précis qui sont évoqués sans être précisément nommés. Philippe Hamon explique bien ce phénomène en soulignant que le

⁹ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 114.

¹⁰ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 270.

¹¹ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 158.

¹² V. Leduc, *La bâtarde*, p. 271.

¹³ M. Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, p. 140-141.

¹⁴ V. Leduc, *L'affamée*, p. 188.

¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

¹⁶ V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, p. 36.

lecteur « attend la déclinaison d'un stock lexical, d'un paradigme de mots latent¹⁷ », que le portrait ou la description n'est alors que l'actualisation d'une liste qu'il connaît déjà. De cette manière, moins le portrait fournit de traits, plus l'interprétation est libre.

Si le jugement esthétique porte plus précisément sur un trait ou l'autre, il n'en demeure pas moins évasif. Dans son étude du portrait balzacien, Bernard Vannier note que les parties du corps ne sont souvent nommées que pour servir de support aux prédicats, qui peuvent identifier directement la beauté avec un adjectif mélioratif, et ce « [à] tel point qu'on peut se demander si le charme, la laideur ou la poésie d'un personnage sont exprimés par son apparence corporelle, ou si au contraire les traits du corps ne sont pas tout simplement les supports servant à “réaliser” un référent idéal, à illustrer une qualité essentielle¹⁸. » Dans le corpus à l'étude, toutes les parties du corps sont évoquées à tour de rôle pour dire la beauté : chez Duras, la « nuque si belle¹⁹ » de Claire, remarquée tantôt par Pierre, tantôt par Maria (*Dix heures et demie du soir en été*), les « seins au-dehors d[u] corps, beaux, du marbre clair²⁰ » de la femme aux nuits payées (*Les yeux bleus cheveux noirs*) ; chez Leduc, les « belles lèvres²¹ » d'une camarade de classe (*L'asphyxie*), les « beaux yeux²² » ou les « si belles dents²³ » de René (*La chasse à l'amour*), ou encore la « belle main martelée comme un visage du Moyen âge²⁴ » de la mère (*Ravages*). Parfois, la partie du corps est nommée sans prédicat, comme dans « elle était très belle, aussi, avec

¹⁷ P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, p. 44.

¹⁸ B. Vannier, *L'inscription du corps*, p. 25.

¹⁹ M. Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, p. 124.

²⁰ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 110.

²¹ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 172.

²² V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 148.

²³ *Ibid.*, p. 152.

²⁴ V. Leduc, *Ravages*, p. 73.

ses yeux²⁵ » (*Les petits chevaux de Tarquinia*), mais l'on déduit tout de même que les yeux en question sont beaux, puisqu'il s'agit du seul élément de définition disponible.

Ce sont souvent le corps ou le visage qui sont qualifiés de beaux, ce qui n'est guère plus précis que de référer à la personne entière : le « corps long et beau, très droit²⁶ » de Lol V. Stein, le « corps [...] étonnant de beauté²⁷ » de Tiène dans *La vie tranquille*, le « visage radieux²⁸ » de Gabriel ou le « beau visage²⁹ » de Simone de Beauvoir ; celui « magnifique » de Théodora Kats (« Elle était très seule. Le visage était magnifique³⁰ ») dans *Yann Andréa Steiner*. Plus particulièrement chez Duras, dont le style se reconnaît par l'extrême simplicité du vocabulaire, les parties du corps évoquées restent très vagues. Dans son article d'introduction de l'ouvrage collectif *Décrire, dit-elle*, André Petitjean relève dans *Le ravissement de Lol V. Stein* la récurrence du terme « trait », ou encore « forme, silhouette, corps, visage, torse, chevelure, seins, yeux, paupières³¹ », qui viennent souvent seuls ou accompagnés d'adjectifs très simples. Ainsi, les portraits ne sont jamais précis : « Le sourire est encore là, dessous il n'y a plus que des traits³² », dans *L'amour*, ne suffisant pas par exemple à faire voir un personnage. On voit bien le raisonnement circulaire qui se dessine, comme l'explique encore Vannier : « Quand le portrait signifie la beauté en “décrivant” une bouche *charmante*, de *beaux* yeux, des lignes *parfaites*, il y a une pure tautologie : une femme est belle car elle a des beaux yeux, ou inversement³³. » Le

²⁵ M. Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, p. 66.

²⁶ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 114.

²⁷ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 102.

²⁸ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 347.

²⁹ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 164.

³⁰ M. Duras, *Yann Andréa Steiner*, p. 32.

³¹ A. Petitjean, « La description de personnage [...] », p. 20.

³² M. Duras, *L'amour*, p. 78.

³³ B. Vannier, *L'inscription du corps*, p. 138. C'est l'auteur qui souligne.

locuteur cherche la source de la beauté et tente d'expliquer d'où le personnage la tient sans parvenir à trouver d'autres éléments de définition que la mention de cette même beauté.

L'insistance sur la beauté d'une partie du corps, cependant, peut discréditer le reste, sous-entendre qu'il s'agit de la seule partie qui mérite d'être mise en valeur. Lorsqu'il est question des « beaux genoux ronds de Cécile³⁴ », dans *Ravages*, c'est qu'il s'agit en vérité de son seul attribut. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, il est souligné que Carmen, une tenancière d'hôtel, « avait en effet des jambes d'une extraordinaire beauté³⁵ » et qu'elle aurait été magnifique « si elle avait eu le visage de ces jambes-là³⁶ », « [m]ais non, Carmen n'avait pour elle que ses jambes³⁷ ». La narratrice de *L'amant* l'a bien compris : « Mes cheveux sont lourds, souples, douloureux, une masse cuivrée qui m'arrive aux reins. On dit souvent que c'est ce que j'ai de plus beau et moi j'entends que ça signifie que je ne suis pas belle³⁸. » Lorsqu'elle les fait couper, les compliments se déplacent et isolent un autre trait : « Après on n'a plus dit que j'avais de beaux cheveux, je veux dire on ne l'a plus jamais dit à ce point-là, comme avant on me le disait, avant de les couper. Après, on a plutôt dit : elle a un beau regard. Le sourire aussi, pas mal³⁹. »

À l'inverse, la beauté des personnages qui sont beaux sans l'ombre d'un doute est simplement nommée dans son effet d'ensemble sans être détaillée, sans qu'aucune explication n'ait besoin d'être fournie. La beauté peut même être incarnée par un personnage : « Madame, je me repens, je vous demande pardon. Vous êtes la lumière, je

³⁴ V. Leduc, *Ravages*, p. 252.

³⁵ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 173.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ M. Duras, *L'amant*, p. 18.

³⁹ *Ibid.*, p. 19.

suis l'obscurité, vous êtes la beauté, je suis la laideur [...]»⁴⁰ », lit-on dans *Trésors à prendre*. Existe-t-il un superlatif plus fort que de dire qu'un personnage est la beauté même ? Il n'y a alors plus aucun point de comparaison possible : dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, la femme que « Jacques [...] regardait fixement comme si elle avait été le spectacle même de la beauté⁴¹ » surpasse toutes les autres.

Ces adjectifs mélioratifs et figures hyperboliques viennent rarement seules. Chez Duras, par exemple, un homme peut être qualifié de « beau, surnaturel, à tomber à la renverse⁴² », Luce de *La vie tranquille* « paraissait belle, toujours plus belle⁴³ » ; Violette, dans *La chasse à l'amour*, trouve René « [c]ent fois plus beau que [le] dimanche [précédent]⁴⁴ » et ajoute plus loin qu'« il n'a[vait] jamais été aussi beau⁴⁵ ». La beauté est ainsi décrite en propension : ce qui se présente comme point ultime peut encore être dépassé, si bien que la surenchère ne semble jamais s'arrêter – « Où s'arrêtera sa beauté ? Dans ma tombe⁴⁶ », conclut Violette à la vue de René. Duras emploie fréquemment des adverbes pour appuyer son propos : « Elle [Delphine Seyrig] a un très beau corps. Des yeux très, très bleus⁴⁷ », décrit-elle, faisant de la beauté une histoire d'intensité : mais quelle est la mesure entre « très » et « très, très » ? Sans point de comparaison, ce genre de formulations témoigne surtout de la puissance de l'effet produit. À force de répétition, le sens n'est pas seulement rappelé, il se module, se dilue ou se concentre. Les superlatifs s'enchaînent, par exemple dans le portrait d'Hélène Lagonelle :

⁴⁰ V. Leduc, *Trésors à prendre*, p. 64.

⁴¹ M. Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, p. 44.

⁴² M. Duras, *Outside, suivi de : Le monde extérieur*, p. 592.

⁴³ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 88-89.

⁴⁴ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 156.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁷ M. Duras, *Outside*, p. 245.

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. Les seins sont **comme je n'en ai jamais vus**. Je ne les ai jamais touchés. Elle est impudique, Hélène Lagonelle, elle ne se rend pas compte, elle se promène toute nue dans les dortoirs. **Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu**, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, **incomparable**, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées. Rien n'est plus **extraordinaire** que cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains⁴⁸.

La beauté est directement nommée, avant qu'un lexique complet se déploie : sublime, extraordinaire, incomparable. Hélène Lagonelle se présente comme l'atteinte de la perfection, son corps étant « ce qu'il y a de plus beau » et ses seins « comme [la narratrice] n'en [a] jamais vus ». Les seules données concrètes concernent la rondeur de son corps et l'équilibre entre sa stature et le poids de sa poitrine.

Ce portrait aurait été taxé de « redondant » par Jean Ricardou : le sens (ici la beauté du corps d'Hélène Lagonelle) est d'abord annoncé, il est « tonitruant⁴⁹ » selon ses mots, puis illustré par l'énumération des caractéristiques⁵⁰. Selon lui, le sens donné à la description est précisément sa faiblesse : « La description, donc, singulièrement, ne connaît pas de plus rigoureux adversaire que l'auteur même de sa cohérence : le sens. Le sens annonce-t-il la description, comme chez Balzac, qu'il la rend caduque ; s'y insère-t-il comme chez Borges, qu'il l'interrompt. Toute précise présence du sens est par conséquent intempestive⁵¹. » La solution que propose Ricardou serait de miser sur une description créative, d'« éloigner » le sens, qui désormais « doit chatoyer, s'offrir comme sens *hypothétique*⁵². » Leduc et Duras ne suivent pas du tout la recommandation de ce théoricien

⁴⁸ M. Duras, *L'amant*, p. 69. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, p. 93.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁵¹ *Ibid.*, p. 94.

⁵² *Ibid.*, p. 95. C'est l'auteur qui souligne.

du Nouveau Roman : aucune interprétation n'est possible lorsque le sens est si clairement affirmé.

1.1 Leitmotiv

La répétition érige certains traits au rang d'emblèmes qui identifient tout de suite les personnages. Plusieurs d'entre eux ne sont en effet définis que par une seule caractéristique qui résume leur identité : le nez de Violette symbolise sa laideur et Berthe, sa mère, se reconnaît à son « regard dur et bleu⁵³ », syntagme répété à l'envi dans *L'asphyxie*, qui la caractérise et devient le symbole de la violence maternelle. Ce qui pourrait ne paraître de prime abord que la reconduction d'un cliché de la beauté se transforme par l'ajout d'un seul terme (« dur ») pour dévoiler le nœud du rapport émotivement violent entre la mère et la fille. Ce trait la définit si bien que sa fille ne la reconnaît pas quand son regard change : « Le désir de plaire affadissait son visage. Son regard n'était plus dur. Son éclat de rire venait d'ailleurs. Cette mère inconnue m'effrayait⁵⁴. » Le recentrement sur un seul élément descriptif permet ainsi d'échapper à l'accumulation de notations. Les quelques traits énoncés font office de fiche signalétique, de façon à ce qu'on puisse facilement identifier les personnages, par exemple le « corps aux yeux bleus [qui] avance en silence vers la fenêtre ouverte⁵⁵ » dans *Les yeux bleus cheveux noirs*.

Philippe Hamon identifie ce phénomène comme un leitmotiv, c'est-à-dire « un procédé économique, à mi-chemin entre la simple dénomination et le portrait étendu, dont

⁵³ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 11, 12, 17, etc.

⁵⁴ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 23.

⁵⁵ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 64.

[on] ne retient que le trait dominant⁵⁶ » et qui permet la « stabilisation dans l'éclatement métonymique du personnage⁵⁷ ». Le leitmotiv évite en effet l'accumulation de notations : la caractéristique isolée peut être rapidement évoquée sans risque d'une trop longue digression. Il n'y a ainsi aucun désir d'exhaustivité dans le portrait ; on insiste plutôt sur quelques traits auxquels se raccrocher. C'est souvent un élément atypique qui fait l'objet de ce fétichisme, explique Francis Berthelot dans son analyse sémiotique du personnage romanesque *Le corps du héros*⁵⁸ : une anomalie (le nez de Cyrano de Bergerac, les cheveux de Poils de Carotte, le crochet du Capitaine Crochet) ou, dans les cas qui nous intéressent, un trait d'une beauté particulière qui attire les éloges.

Les couleurs

Les couleurs sont les caractéristiques les plus souvent convoquées pour détailler la beauté de telle ou telle partie du corps, chacune comportant ses propres teintes idéales héritées de la tradition littéraire et ses propres implications narratives. Le teint pâle est par exemple un « motif pathologique, empreinte du corps amoureux⁵⁹ », souligne Elena Corradi dans son analyse de l'indistinction des personnages des *Yeux bleus cheveux noirs* ; il trahit chez l'être qui en est doté « une personnalité inquiète, son trouble ou son émoi permanents⁶⁰ ». Avant même que le personnage n'ouvre la bouche, son apparence en dit long sur sa personnalité et les tensions qui l'animent.

⁵⁶ P. Hamon, *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, p. 177.

⁵⁷ *Ibid.*,

⁵⁸ F. Berthelot, *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, p. 105.

⁵⁹ E. Corradi, « Indétermination du personnage médium de l'émotion », p. 61.

⁶⁰ *Ibid.*

Les couleurs sont pour ainsi dire faciles à décrire, un simple adjectif suffisant à les évoquer – « Ma mère avait les yeux verts. Les cheveux noirs⁶¹ » fournissant déjà une esquisse. Ce sont surtout les contrastes qui créent un effet frappant et marquent la mémoire : les couleurs ont moins de sens en elles-mêmes que les unes par rapport aux autres. Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, l'homme aime que la femme ait « cette couleur d'yeux et de cheveux des amants qu'il désire : ce bleu-là des yeux lorsque les cheveux sont de ce noir. Et cette peau blanche que le soleil n'atteint pas⁶² » et la femme explique, pour répondre à ses compliments : « Les cheveux noirs et les cheveux blonds font un bleu différent des yeux, comme si ça venait de la chevelure, la couleur des yeux. Les cheveux noirs font aussi les yeux d'un bleu indigo, un peu tragique aussi, c'est vrai, tandis que les cheveux blonds font des yeux bleus plus jaunes, plus gris, qui ne font pas peur⁶³. »

Alors que Lol V. Stein est blonde, son alter ego Tatiana Karl a plutôt les cheveux noirs, et les deux femmes apparaissent comme des négatifs l'une de l'autre – c'est le sens et la valeur narrative de l'opposition qui se dégagent de cette indication plutôt qu'un véritable portrait. Lorsque Tatiana Karl demande à son amant : « Est-ce que tu peux faire comme s'il n'était pas impossible qu'un jour en t'appliquant tu me trouves une nouveauté, je changerai ma voix, mes robes, je couperai mes cheveux, il ne restera rien⁶⁴ », elle identifie précisément les détails auxquels on peut s'accrocher pour la reconnaître – et il est à se demander si Tatiana, définie par sa longue et lourde chevelure, serait encore Tatiana avec une coupe en brosse.

⁶¹ M. Duras, *Outside*, p. 579.

⁶² M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 46.

⁶³ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁴ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 151.

La blondeur des femmes suppose aussi leur beauté : dans *Moderato cantabile*, Anne Desbarades se distingue par sa blondeur, plus précisément par le « désordre blond⁶⁵ » de ses cheveux. La blondeur de Valérie dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* est particulièrement insistante, tant dans le texte que dans l'esprit des personnages, et suffit à laisser supposer la somptuosité du visage : « Tant de blondeur, me suis-je dit, seulement qu'elle doit être belle. / — Ah gémit M. Andesmas, je sais, je sais. / Qu'elle doit être belle, me disais-je, mais l'est-elle autant qu'on peut l'imaginer à partir de son passage, de cette démarche, de ces cheveux ?⁶⁶ » Le trait est si important qu'il en vient presque à se détacher de la femme : « Nous nous demandions toujours quel homme possédait cette blondeur, et seulement cette blondeur puisque nous n'avions pas encore vu le visage. Tant de blondeur inutile cela ne pouvait pas s'imaginer⁶⁷. » La blondeur devient l'emblème de Valérie, aisément reconnaissable à travers ses multiples occurrences : cette teinte n'est permise à aucun autre personnage dans le roman.

Accessoire métonymique

De la même manière que les personnages sont reconnus grâce à un seul trait, ils peuvent être caractérisés par un vêtement ou un accessoire. C'est l'effet de la métonymie, qui « repos[e] sur des objets qui caractérisent par contiguïté l'être des personnages⁶⁸ », synthétise Michel Erman dans son introduction aux outils d'analyse du personnage, *Poétique du personnage du roman*. Cette figure de style récurrente dans l'histoire du portrait est encore très présente dans le corpus à l'étude, surtout chez Duras où les personnages sont toujours habillés de la même façon, comme si on leur avait attribué un

⁶⁵ M. Duras, *Moderato cantabile*, p. 101.

⁶⁶ M. Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, p. 89.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ M. Erman, *Poétique du personnage de roman*, p. 66.

uniforme. Duras décrit en entretien une belle inconnue qui a marqué sa mémoire en spécifiant que « [l]a robe et le corps étaient indissociables, un seul objet confondu⁶⁹ ». Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, « il [l'homme] lui demande si elle [la femme aux nuits payées] est toujours habillée comme elle est là. Elle dit que depuis qu'elle le connaît, oui⁷⁰ ». Elle est en effet toujours vêtue d'un short et de tennis blancs, d'une écharpe noire nouée autour de la taille, d'un « bandeau bleu sombre du même bleu incroyable que celui des prunelles bleues⁷¹ », accoutrement qui se décrit par la simple énonciation des couleurs : « Ça avait l'air de vous plaire, alors j'ai mis les mêmes couleurs⁷². » L'habillement suffit à identifier le personnage et à signaler sa beauté. Il peut même raviver la mémoire : en retrouvant Tatiana, Lol soigne sa tenue : « elle avait choisi cette robe blanche afin que Tatiana Karl la reconnût mieux, plus facilement ; c'était au bord de la mer, elle s'en souvenait, à T. Beach, qu'elle avait vu Tatiana Karl pour la dernière fois, il y avait dix ans et pendant ces vacances-là, sur le désir d'un ami, elle était toujours en blanc⁷³. » Elle porte aussi la même coiffure : « Elle est coiffée comme d'habitude, un chignon serré au-dessus de la nuque, depuis dix ans peut-être l'est-elle ainsi⁷⁴. » Dans *L'amant*, on reconnaît la jeune protagoniste à son chapeau d'homme, travestissement qui symbolise sa subversion : « Il lui dit que le chapeau lui va bien, très bien même, que c'est... original... un chapeau d'homme pourquoi pas ? elle est si jolie, elle peut tout se permettre⁷⁵. » En la retrouvant dans *L'amant de la Chine du Nord*, son amant insiste : « le

⁶⁹ M. Duras, *Le dernier des métiers*, p. 285.

⁷⁰ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 44.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 70.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁵ M. Duras, *L'amant*, p. 34.

chapeau, c'est magnifique à quel point il vous va... comme s'il avait été fait pour vous...⁷⁶ » Les personnages et les vêtements ne font qu'un. En entretien, Duras définit son propre style vestimentaire comme « l'uniforme M.D. » :

La recherche de l'uniforme est celle d'une conformité entre la forme et le fond, entre ce qu'on croit paraître et ce qu'on voudrait paraître, entre ce qu'on croit être et ce qu'on désire montrer de façon allusive dans les vêtements qu'on porte. On la trouve sans la chercher vraiment. Une fois trouvée, elle est définitive. Et elle finit par vous définir⁷⁷.

L'habillement serait donc non seulement crucial pour la présentation de soi, mais immuable par-dessus le marché.

Chez Leduc, l'effet produit par l'habillement est constamment discuté : quel type de vêtement rajeunit, vieillit, grossit, amincit, embellit ? Les personnages leducien, particulièrement Violette et sa mère, sont extrêmement conscients de leur apparence et savent comment se mettre en valeur : « Ma mère le dit et le redit : un chapeau vous rajeunit, un chapeau vous ombrage. Il m'adoucit. Il n'est pas masculin, il n'est pas féminin⁷⁸. » L'obsession pour la mode force certes les personnages à essayer différentes toilettes, mais ils peuvent porter un peu plus longtemps que de coutume un accessoire qui leur sied parfaitement : « Ardente décadence, sensualité de Christian Bérard. Son mégot au coin des lèvres semblait éternel⁷⁹. » Le mégot cadre si bien dans la présentation du personnage qu'il est préservé de son aspect éphémère pour durer bien plus que l'instant d'une cigarette.

Le nu

Si les personnages revêtent dans les deux œuvres une panoplie d'accessoires emblématiques, ils se retrouvent par ailleurs souvent nus. Dans ces cas, la simple

⁷⁶ M. Duras, *L'amant de la Chine du nord*, p. 41.

⁷⁷ M. Duras, *La vie matérielle*, p. 75.

⁷⁸ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 215.

⁷⁹ M. Duras, *La folie en tête*, p. 325.

énonciation de la nudité suffit à témoigner de l'émoi suscité par la vue du corps : « Elle vient de dire que Tatiana est nue sous ses cheveux noirs. Cette phrase est encore la dernière qui a été prononcée. J'entends "nue sous ses cheveux noirs, nue, nue, cheveux noirs". Les deux derniers mots surtout sonnent avec une égale et étrange intensité⁸⁰ » et résonnent également dans toute l'œuvre comme une litanie, tant ils sont constamment repris. Chez Duras, la nudité peut être décrite quasiment comme un vêtement : « si jeune elle est, si belle, *habillée de peau blanche*, les yeux verts⁸¹ » ; « [i]l ne réclamait aucun vêtement. Il était *habillé de soleil*⁸² ». La peau ou le soleil mettent en valeur la nudité comme une précieuse pelisse que seule l'être désiré porterait.

Chez Leduc, des personnages d'abord décrits en contexte intime deviennent méconnaissables une fois vêtus : dans *La bâtarde*, par exemple, lorsque Violette présente Isabelle à sa mère, elle se rend bien compte qu'elle ne pourra pas lui faire voir la grande beauté de son amante : « Ma mère l'étudiait. Elle étudiait surtout les formes, l'habillement. Les ombres de la déception passaient sur son visage. / Isabelle avec ses formes opulentes, resplendissait quand elle était nue⁸³. » Ainsi, la nudité peut dépasser la simple absence de vêtements – potentiellement commune à tous les êtres – et faire office de trait de reconnaissance, devenir symbole d'amour et d'intimité.

La nudité est aussi symbole de grande fragilité, rien ne protégeant plus le corps ni du froid, ni des regards. Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, un mince carré de soie noire couvre le visage de la femme nue, habillement à l'inverse des convenances, et permet au « visage [de la femme] [d'être] à l'abri, sous la soie noire. Seul le corps nu est dans la

⁸⁰ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 115-116.

⁸¹ M. Duras, *Les yeux verts*, p. 72. C'est nous qui soulignons.

⁸² M. Duras, *La vie tranquille*, p. 102. C'est nous qui soulignons.

⁸³ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 115.

lumière jaune, martyr⁸⁴. » Le même tissu couvre les visages de la femme aux nuits payées dans *La maladie de la mort* et de Tatiana dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Une soie ne protège pas le visage de grand-chose, mais le sort réservé au corps, martyr exposé sans ce voile, prouve son utilité. À l'abri de quoi la femme est-elle donc ? De la lumière qui ne l'éblouit pas, de l'homme qui ne peut pas observer son visage, voire de la description elle-même ?

1.2 La prétérition

Mis à part ces quelques traits scandés, le cliché de description le plus persistant reste la prétérition. À cet égard, Leduc et Duras s'inscrivent parfaitement dans la tradition rhétorique : les portraits de la beauté qualifient bien souvent d'indescriptible leur objet d'admiration sans se risquer à l'esquisser. Duras embrasse le manque du portrait plutôt que de vouloir le combler, reconnaissant elle-même qu'elle ne cherche pas à faire voir ses personnages : « Je suis la seule à savoir de quel bleu est l'écharpe bleue de cette jeune femme dans ce livre [il s'agit en l'occurrence de Lol V. Stein]. Mais il y a des manques graves, celui-ci ne l'est pas. Par exemple : je suis la seule aussi à voir son sourire et son regard. Je sais que jamais je ne pourrai vous le décrire. Vous le faire voir. Jamais personne⁸⁵. » Même les formules pour nommer les limites du discours sont normées : c'est la *captatio benevolentiae*, « profession de compétence ou aveu d'incapacité » qui agit comme « précaution oratoire⁸⁶ », détaille Lucie Desjardins.

Philippe Hamon identifie comme marques de la négation prétéritive le préfixe « in- » et les suffixes « -able » et « -ible » (comme dans : « indescriptible », « indéfinissable »,

⁸⁴ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 118.

⁸⁵ M. Duras, *La vie matérielle*, P. 46.

⁸⁶ L. Desjardins, « Entre sincérité et artifice. La mise en scène de soi dans le portrait mondain », p. 145.

« inexprimable »), les particules négatives (par exemple : « sans limites », « sans entendement »), la « lexicalisation d'un *manque*, d'un défaut de compétence du descripteur⁸⁷ », topos de modestie, les verbes modaux (vouloir, savoir, pouvoir) et l'utilisation du subjonctif ou du conditionnel qui marquent l'hypothèse⁸⁸. L'importance du conditionnel chez Duras a été abondamment commentée, ne serait-ce que par Duras elle-même⁸⁹ : en exergue du *Camion*, elle cite *Le bon usage* de Grevisse pour souligner que ce temps de verbe crée un « mode préludique », « employé par les enfants dans leurs propositions de jeu⁹⁰ », qui permettrait d'insister sur la fiction et d'explorer ses potentiels. Le conditionnel dévoile, par exemple, dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, l'artifice de la mise en scène : « Les hommes seraient en blanc. La femme, nue. L'idée qu'elle soit revêtue de la tenue noire a été abandonnée⁹¹. » L'idée est mentionnée malgré le fait qu'elle ait été abandonnée : le conditionnel permet aux deux possibilités de coexister sans s'annuler. Aucune des deux n'est ainsi fixée : le portrait reste mobile.

Hamon note également que, même si la prétérition correspond d'une certaine manière à l'absence de description, elle peut être étudiée selon l'appareil critique de la description, puisqu'elle « assure à la fois la dénomination des choses et le développement narratif du texte⁹² ». Il demande très justement comment interpréter la prétérition⁹³ : est-ce vraiment un échec ? Est-ce de la modestie, de la fausse modestie ou de l'ironie de la part du narrateur ? La prétérition remet en question le pouvoir et les limites du texte de même

⁸⁷ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 122. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁸⁹ Cf. Sabine Pétillon, « Marguerite Duras et l'écriture scénarique. Entre le virtuel et l'actuel dans *La maladie de la mort* », p. 91-105.

⁹⁰ J-P. Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, p. 77.

⁹¹ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 39.

⁹² P. Hamon, *Du descriptif*, p. 121.

⁹³ *Ibid.*, p. 124.

que la compétence du narrateur. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit d'une stratégie emphatique : dire qu'une beauté est indescriptible, ce n'est pas la taire, c'est plutôt l'exalter et donner tout son pouvoir suggestif au mot. La « beauté » se dresse sémantiquement seule, se suffisant à elle-même. Cette figure, plutôt que de simplement écarter la description, crée un effet d'exaltation : « Moi je la trouvais belle au-delà de ce que je pourrais jamais dire⁹⁴ », pense le narrateur du *Marin de Gibraltar* à la vue d'Anna.

Il s'agit parfois de fausses prétéritons, puisqu'une description suit immédiatement l'aveu d'impuissance. Dans ses portraits de célébrités, Duras écrit par exemple : « Le regard d'Yves Saint-Laurent on ne peut pas le décrire. Il est d'abord insoutenable de douceur, de douleur. Puis dans ce même état d'infinitude ce regard change et devient un lieu de silence⁹⁵ », se risquant à noter quelques traits même si elle vient d'en annoncer l'impossibilité. De même, dans *Le ravissement de Lol. V. Stein*, il est spécifié au mitan du roman qu'« [i]l ne sera jamais question de la blondeur de Lol, ni de ses yeux, jamais⁹⁶ », alors que ce sont exactement les deux traits qui sont sans cesse décrits, et ce du début jusqu'à la fin.

Force des réactions suscitées

Une forme de prétériton serait de décrire les réactions d'admiration qu'un beau personnage suscite plutôt que son apparence elle-même. Dans *L'amant*, « [l]es gens s'arrêtent et regardent émerveillés l'élégance de cette étrangère [Betty Fernandez] qui passe sans voir. Souveraine⁹⁷ » ; « Excusez-moi, je suis un peu troublé... Vous êtes

⁹⁴ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 333.

⁹⁵ M. Duras, *Outside*, p. 540-541.

⁹⁶ M. Duras, *Le ravissement de Lol. V Stein*, p. 79.

⁹⁷ M. Duras, *L'amant*, p. 64.

tellement... ravissante...⁹⁸ », dit le journaliste à la mère de famille dans *La pluie d'été*. Le seul fait que les femmes soient regardées laisse deviner leur beauté : « Vous êtes une personne que l'on regarde, pourtant, Mademoiselle⁹⁹ », dit l'homme à la femme du *Square* ; « Je pourrais me tromper, croire que je suis belle comme les femmes belles, comme les femmes regardées, parce qu'on me regarde vraiment beaucoup¹⁰⁰ », raisonne la jeune fille de *L'amant*. Au contraire, Duras croit qu'elle-même « ressemble à tout le monde. Je crois que jamais personne ne s'est retournée sur moi dans la rue. Je suis la banalité. Le triomphe de la banalité¹⁰¹. » La beauté serait donc pour ainsi dire l'opposé de l'anonymat, elle détacherait un individu de la masse et tiendrait aussi à une part d'originalité – la parfaite régularité des traits ne suffisant pas à attirer l'attention.

L'intensité des réactions créées mesure ensuite l'intensité de la beauté : la façon qu'a Valérie Andesmas de traverser les places a troublé les spectateurs jusqu'à marquer leur mémoire (et occuper l'entièreté d'un récit). Chez Duras, les personnages sont souvent qualifiés de « trop » beaux, superlatif un peu dramatique mais surtout assez vague : les personnages sont trop beaux pour quoi ? La beauté comporte un risque, mais lequel ? Hélène Lagonelle se demande elle-même : « Pourquoi, moi, je ne peux même pas me regarder dans la glace quelquefois ? », ce à quoi la narratrice lui répond : « Peut-être parce que tu es trop belle... Ça te dégoûte¹⁰²... » Sa beauté est si intense qu'elle peut même soulever des envies de meurtre : « Hélène Lagonelle donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains¹⁰³ ».

⁹⁸ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 114.

⁹⁹ M. Duras, *Le square*, p. 95.

¹⁰⁰ M. Duras, *L'amant*, p. 20.

¹⁰¹ M. Duras, *Écrire*, p. 37.

¹⁰² M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 69.

¹⁰³ M. Duras, *L'amant*, p. 70.

Chez Leduc, le rapport à la beauté passe presque exclusivement par le regard des autres. C'est d'abord à l'école, dans les yeux des autres élèves, que Violette « commen[ce] de voir [...] qu[']elle] étai[t] laide, que cela les amusait, qu'elles se poussaient du coude¹⁰⁴. » Dès lors, elle cherche plus à recueillir les compliments (ou à « obtenir un sourire charmant du poinçonneur de [s]on billet de métro¹⁰⁵ ») qu'à refléter une image précise qu'elle se ferait de la beauté. Elle décrit l'admiration dont sa mère fait l'objet : « Ma mère, qui devait nous rejoindre, fendit la foule. Les rentiers l'admirèrent. Les unijambistes l'admirèrent en se renfrognant¹⁰⁶. » Elle aimerait parader à la manière de sa mère : « Je passe inaperçue. C'est injuste¹⁰⁷ » ; « C'est horrible, c'est intenable. Je ne suis pas le centre du monde¹⁰⁸. » Après s'être ruinée pour acheter à Violette un tailleur du modiste Schiaparelli, son amante Hermine lui demande : « Parle-moi des regards que tu as eus ? On se retournait ?¹⁰⁹ » Les personnages ont besoin de l'attention des autres pour confirmer leur jugement esthétique, les compliments offrant une forme de preuve aux descriptions. Atteindre la beauté reviendrait à enfin gagner l'amour maternel, et c'est selon cette logique le point de vue de sa mère qui peut émettre le verdict esthétique ultime. Violette lui demande : « Dis-moi que je suis belle. Dis-le. Tu ne le dis pas ?¹¹⁰ », puis commence à délirer devant le silence maternel : « — Je suis belle ? Je te plais ? / — ... / — Je suis belle ?? Je te plais ?? Je suis bé-bé-bé-bé-belle ? JE te plais-plais-plais-plais-plais ? Jé té plais pas ? Té difficile

¹⁰⁴ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 64.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 478.

¹⁰⁶ V. Leduc, *L'asphyxie*, 139.

¹⁰⁷ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 216.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁰ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 338.

[sic]¹¹¹. » Comme le portrait ne tient qu'à un seul trait, il peut très vite basculer selon les besoins de l'intrigue.

1.3 Stratégies d'organisation

Les portraits évoqués jusqu'ici sont guidés par un adjectif emblématique, dans une esthétique elliptique : la mention de la seule beauté suffit à définir et à identifier un personnage. Si le portrait est plus développé et comporte plus qu'un trait de définition phare, il pose des problèmes de mise en ordre. En effet, comme l'écrit est soumis à un ordre linéaire, les notations doivent nécessairement s'enchaîner, ne peuvent surgir toutes à la fois. C'est un des grands enjeux de la description, que Jean-Michel Adam résume en une simple formule : « Le problème est clair : l'objet décrit est considéré comme une totalité dont la perception serait d'abord synthétique¹¹². » Les commentateurs et les écrivains eux-mêmes, dans l'histoire littéraire, ont beaucoup reproché à la description son ordre permutable ainsi que son potentiel infini : tous les détails peuvent être gonflés, observés à la loupe, et cette digression handicape le développement de l'intrigue. Les données descriptives peuvent être énumérées en une simple liste, mais c'est rare : en général, les descriptions témoignent d'un désir d'organisation de la part de leur auteur. Adam souligne que « [c]'est presque un lieu commun de la critique traditionnelle : *la description révèle le grand écrivain*¹¹³ » tant il faut être créatif pour contourner les obstacles de la description, et que « vivant » et « animé » sont « deux qualificatifs qui, depuis l'antiquité, [...]

¹¹¹ *Ibid.*, p. 345.

¹¹² J.-M. Adam, *La description*, p. 68.

¹¹³ *Ibid.*, p. 67. C'est l'auteur qui souligne.

caractérisent une bonne description¹¹⁴. » La tradition rhétorique propose divers procédés de mise en ordre, qui deviennent en eux-mêmes des lieux communs¹¹⁵.

Certains objets de description se décortiquent plus facilement, puisqu'ils proposent des grilles de par leur nature : des paysages en cadastre, les pièces d'une maison, les parties du corps humain découpées grâce au discours médical¹¹⁶. Quelques grands principes guident l'organisation des textes : les marqueurs de relation sont souvent temporels (tout d'abord, ensuite, enfin, etc.), ce qui porte les critiques à parler d'une « narrativisation de la description¹¹⁷ », comme le résume encore Adam. D'autres ordres sont possibles : de haut en bas, des pieds à la tête ou de la tête aux pieds, de gauche à droite, de l'avant vers l'arrière, selon les points cardinaux, les quatre saisons, les cinq sens, etc¹¹⁸. Leduc respecte cet ordre canonique du portrait, par exemple lorsque la narratrice corrige son apparence dans le miroir : « Un dernier regard de la tête aux pieds, des pieds à la tête. C'est idéal, cet ensemble vaut plus que nos dépenses¹¹⁹. » Chacun des sous-genres rhétoriques de la description (éthopée, prosopographie, chronographie, topographie) vient avec son histoire et son lot de lieux communs¹²⁰. Pour le portrait, c'est Bernard Vannier qui a le mieux décrit les procédés rhétoriques en jeu à l'aide d'une micro-analyse de l'œuvre balzacienne : « il semble que le portrait s'applique parfois à copier "objectivement" le corps réel, du moins organise des sous-groupes en fonction du référent. Ainsi bouche, lèvres et dents seront présentés ensemble, de même que bras, mains, doigts et ongles, ou sourcils, yeux, cils et

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁵ Les conventions picturales classiques suggèrent aussi un ordre de lecture du tableau, de gauche à droite puis de haut en bas. Cf. L. Marin, *Détruire la peinture*, p. 45-57.

¹¹⁶ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 57.

¹¹⁷ J.-M. Adam, *Les textes, types et prototypes, récit, description, argumentation, explication et dialogue*, p. 70-71.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 216.

¹²⁰ Cf. J.-M. Adam, *La description*.

paupières¹²¹. » Si « les traits ne se rejoignent pas dans le réel, ils sont unis dans le discours par le biais d'un qualificatif (forme, couleur, etc.) ou d'un signifié commun¹²². » Toutes les stratégies sont bonnes pour donner un semblant d'organisation.

Mise en ordre dans l'énumération

L'ordre des énoncés suppose ensuite une hiérarchie : qu'est-ce qui est d'emblée nommé pour identifier la beauté ? Est-ce que le portrait offre d'abord une vue d'ensemble, ou est-ce plutôt un détail qui frappe l'attention ? La première caractéristique nommée revêt nécessairement une importance particulière. Raymonde Debray-Genette, qui étudie la description chez Flaubert, note la portée narrative de ce choix d'un ordre croissant ou décroissant, du plus grand au plus petit ou l'inverse : « la mise en évidence de l'ultime détail comme support du sens et, plus cachée, l'inscription littérale du sens¹²³. »

L'énumération désordonnée est parfois assumée plutôt que d'être évitée par une quelconque stratégie. Elle peut ainsi participer à l'intrigue en mimant la précipitation du désir et de la sexualité : « Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter de connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d'enfants que représente ce corps, à cette forme imberbe sans accidents musculaires ni de force, à ce visage, à cette peau nue, à cette coïncidence entre cette peau et la vie qu'elle recouvre¹²⁴. » La beauté surgit au cœur de l'énumération, mais teinte encore ici tous les autres éléments de portrait.

¹²¹ B. Vannier, *L'inscription du corps*, p. 33.

¹²² *Ibid.*, p. 38.

¹²³ R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, p. 290.

¹²⁴ M. Duras, *La maladie de la mort*, p. 8.

Lorsque la mention de la beauté introduit le portrait, le reste fait office de définition : « Il était beau Emilio, brun, mince, des yeux clairs, rieur et doux, charmant¹²⁵ », peut-on lire dans *La pluie d'été*, en comprenant que c'est à toutes ces caractéristiques physiques et psychologiques qu'Emilio doit sa beauté. Lorsque la mention de la beauté vient après la description, elle fait office de verdict. C'est un procédé assez fréquent, dans de courts passages mais aussi dans des romans entiers : « C'était de beaux enfants. Tout compte fait, elle avait quand même fait de beaux enfants¹²⁶ », se dit la mère du *Barrage contre le Pacifique*, « tout compte fait » rassemblant toutes les notations émises jusque-là à la lumière de cette beauté. De même, dans *Ravages*, Leduc décrit sommairement une infirmière avant de nommer sa beauté : « Sa frange de cheveux bouclés, son voile amidonné, ses rondeurs, son teint hâlé m'inspiraient confiance. Cette beauté qui s'asseyait sur la mort me rassérénait¹²⁷ ». Dans ce bref portrait, le fait que les traits accomplissent une action, celle d'« inspirer confiance », dynamise l'énumération, qui se limiterait sans cela à une liste de critères de beauté assez convenus (les cheveux bouclés, le teint hâlé). La beauté apparaît ensuite, toute-puissante, surplombant la mort pour aider la narratrice à guérir. Il s'agit ici encore d'une stratégie de narrativisation. De la même façon, dans *L'asphyxie*, chacune des parties du corps mentionnées dans le portrait de Mandine s'anime et devient ainsi un sujet dans la phrase :

depuis son accident, Mandine avait embelli. Quand elle ne désirait rien, ses pupilles noires *miroitaient* quand même comme l'anthracite. Elle ne courait plus. Moins musclés, ses mollets *attiraient*¹²⁸ [...] [s]es joues *flamboyaient*, sa frange *collait* à son front, ses yeux *convoitaient*. Son visage devenait intéressant¹²⁹ [...] [s]on visage *s'affinait*. Ses petits cils bien rangés, bien épais,

¹²⁵ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 58.

¹²⁶ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 97-98.

¹²⁷ V. Leduc, *Ravages*, p. 192-193.

¹²⁸ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 86. C'est nous qui soulignons.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 149. C'est nous qui soulignons.

battaient et montraient ce que Mandine ne voulait pas montrer : un plaisir aigu. Ses narines *se creusaient*. Son sourire, qui passerait comme une bulle, *se nichait* dans les coins de sa bouche¹³⁰.

Les traits sont de cette manière incarnés sans que l'effet d'énumération reproché à la description se fasse sentir. La personnification est une figure de style fréquente chez Leduc, comme si l'objet regardé revendiquait sa subjectivité – selon Ghyslaine Charles-Merrien, qui a questionné dans un bref article « Le rôle des objets » chez Leduc, la grande place accordée par Leduc aux objets les plus banals (un parapluie, une chaussure, une rampe d'escalier, voire une poubelle), qui frôle parfois le fétichisme, s'explique par la grande attention « d'un[e] écrivain[e] qui s'est mis à l'écoute du quotidien en refusant “le silence du monde des choses¹³¹” » et pour qui « l'objet devient un rempart possible contre la solitude¹³² ».

Récits de geste

Une autre stratégie pour narrativiser la description serait de montrer le processus d'élaboration du portrait plutôt que son état final, en faisant par exemple le récit du travail d'un artiste visuel (que celui-ci soit réel ou métaphorique – la ville de Paris pouvant à la manière d'un peintre donner « deux vilains coups de pinceau sous les yeux¹³³ » de Violette). Chez Leduc, le portrait pictural est constamment convoqué : Cocteau fait des croquis de jeunes éphèbes, abondamment décrits, Gabriel est portraitiste à Montparnasse, etc. Les références aux arts visuels et artisanaux se multiplient, qu'il s'agisse de l'évocation directe d'une toile ou d'un artiste ou de l'emploi d'une terminologie proprement artistique : la beauté est perçue comme une œuvre, qui se construit à la manière d'une peinture ou d'une

¹³⁰ *Ibid.*, p. 150. C'est nous qui soulignons.

¹³¹ G. Charles-Merrien, « Le rôle des objets », p. 31.

¹³² *Ibid.*, p. 34.

¹³³ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 36.

sculpture. Dans *La bâtarde*, on retrouve chez une femme « l'impondérable sérénité des Vierges de Botticelli¹³⁴ » et une autre est décrite comme « belle avec son visage tout en architecture : un Picasso¹³⁵. » Leduc renvoie ainsi très directement au canon esthétique hérité des arts picturaux, par exemple dans ce bref portrait d'une femme peintre dans *Trésors à prendre*, dont l'occupation semble déteindre sur son apparence physique : « une femme qui a des yeux verts, des cheveux blond vénitien, un ovale selon le canon de la Renaissance. Elle a, cette privilégiée, sans le peindre, un tableau terminé sur son visage¹³⁶. »

L'œuvre du corps humain est avant tout celle de la nature. Leduc décrit un visage laid ainsi : « [u]n de ces visages sur lesquels la nature a modelé en perdant le contrôle¹³⁷. » Cette nature est une artiste multidisciplinaire, à l'œuvre dans ce portrait d'un inconnu argentin tiré de *La bâtarde* :

Je l'écoutais avec, en plus, la présence de la merveilleuse **couturière** pour l'ourlet de ses lèvres, le **sculpteur** pour le modelé de la fossette au milieu du menton, le **drapier** pour le coup de ciseaux des yeux allongés, le **ciseleur** pour les cheveux bouclés dépassant la coiffe du chapeau à larges bords, le ténébreux **accapareur de ténèbres** pour les cils et les sourcils¹³⁸.

Par l'évocation de ces différentes touches sur le chef-d'œuvre qu'est cet être humain, Leduc montre la précision et la perfection des traits, – « ourlet », « modelé » et « coup de ciseaux » –, puisque chacun a été figolé par un spécialiste (même un « accapareur de ténèbres » artisanal est venu assombrir les sourcils). Elle s'attarde ainsi au détail tout en créant du mouvement.

¹³⁴ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 160.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 370.

¹³⁶ V. Leduc, *Trésors à prendre*, p. 192.

¹³⁷ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 86.

¹³⁸ V. Leduc, *La bâtarde*, p.132. C'est nous qui soulignons.

Violette elle-même se fait prendre en portrait par Vallorz, un ami de son mécène Jacques, qui la convoque le matin « à cause de la lumière¹³⁹ ». Elle accepte de poser nue parce qu'elle comprend la possible esthétisation de la laideur par l'art : « Jacques verrait une œuvre non une femme¹⁴⁰ ». Le travail du peintre la fascine : « Étudier mon expression, la retenir, l'emporter, la fixer sur une toile, tout cela me dépassait¹⁴¹ », alors que c'est bel et bien ce qu'elle fait par le texte. C'est le morcellement qui frappe alors Violette, morcellement intrinsèque au portrait littéraire, mais aussi au portrait visuel si l'on ne considère pas seulement l'effet global du produit fini : « Il va me prendre. Me mettre en morceaux. Me décomposer. Me reconstituer. Son pinceau est braqué, il n'a pas commencé. Ma bouche, mon front, mon nez s'en iront en petites touches, ce sera mon portrait¹⁴². » La succession des différentes étapes d'élaboration d'une œuvre rejoint la linéarité du portrait textuel. Montrer l'artiste à l'œuvre rappelle un grand topos descriptif hérité d'Homère : la mise en scène d'un personnage de travailleur, dont l'observation des gestes permet la description. La confection du bouclier d'Achille est un récit descriptif qui évite tout effet statique, souvent cité pour cette raison comme modèle par les rhétoriciens¹⁴³.

Selon la même logique, les personnages qui ajustent leur apparence en se maquillant ou se coiffant offrent une occasion en or à un observateur de les décrire : le récit de leurs gestes permet à la description de s'intégrer à la narration. La nomination de la beauté chez Leduc passe par un grand nombre de verbes, les critères de beauté sont évoqués par les gestes accomplis. Pour être belle, il faut « prolong[er] ses sourcils avec un crayon¹⁴⁴ » et

¹³⁹ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 374.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 383.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 378.

¹⁴² *Ibid.*, p. 377.

¹⁴³ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 189.

¹⁴⁴ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 143.

« adoucir ou souligner ses traits¹⁴⁵ » (comme la mère de Violette), « arrang[er] les pointes de ses cheveux lisses [qui] finissaient en accent grave sur les joues¹⁴⁶ » (comme Hermine) ou « efface[r] [s]es cernes avec de la poudre compacte¹⁴⁷ » (comme Violette elle-même). Quand Madame dans *L'affamée* « retouche sa coiffure », elle « est un peintre qui fait du pointillisme dans une chevelure.¹⁴⁸ »

Les soins à prodiguer et les critères de beauté à atteindre viennent souvent chez Leduc de discours publicitaires rapportés : « “...Si vous ne vous faites pas les cils pour la journée, un soupçon de ceci les rendra soyeux et lustrés, foncés, jolis, et les fera, en même temps, retrousser gracieusement.” Je suis pour les revues de modes. De la plus modeste à la plus luxueuse¹⁴⁹. » La narratrice consulte ces revues comme sa Bible et s'approprie leurs descriptions, intégrant directement ou indirectement les injonctions contenues dans le discours. Lors d'une séance chez le coiffeur dans *La folie en tête*, coquetterie ultime de Violette pour préparer l'arrivée de Patrice, un admirateur secret qui deviendra son amant, une énumération frénétique montre son désir de cheveux bouclés :

Bouclettes, frisettes, filet, casque, séchoir, pinces, épingles, colimaçons, macarons, moins chaud, trop chaud, plus chaud, ambition, prétention, espoir, griserie, magazines, couleurs, photos, clair de lune [...]. Bouclettes, frisettes, filet, casque, coup de peigne, mise en plis, combien vous dois-je, pourboire pour la verge de Patrice. Serai-je un irrésistible avec ma volonté de bouclettes, de frisettes ?¹⁵⁰

Par la description des transformations souhaitées et des soins portés se dégagent les critères de beauté à atteindre. Violette espère que « la soie surprendra [l]es doigts¹⁵¹ » de Patrice et

¹⁴⁵ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 6.

¹⁴⁶ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 193.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 268.

¹⁴⁸ V. Leduc, *L'affamée*, p. 178.

¹⁴⁹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 203.

¹⁵⁰ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 360.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 359.

que le coiffeur réussira à créer « [d]es mouvements [dans ses cheveux], seulement des mouvements. Des vagues. Comme la brise dans les céréales¹⁵² », attribuant la beauté plus au mouvement qu'à une coiffure figée. Il faut noter au passage le cliché des « cheveux soyeux », qui n'apparaît pas ici dans son syntagme figé, la texture même de « la soie » devenant le sujet de la phrase.

Visage-paysage

Il est intéressant de souligner que les deux écrivaines décrivent parfois le visage comme un paysage à décrypter, empruntant ainsi ses procédés descriptifs à la topographie : le Captain dans *Emily L.* « reste les yeux baissés longtemps, puis tout à coup il la regarde [sa femme] longuement comme on le ferait d'un paysage bouleversant et insaisissable, celui du vide de la mer ou celui du vide d'un ciel¹⁵³. » Chez Leduc, le personnage de Simone de Beauvoir semble avoir été peint par un paysagiste : « Je la regardais sur le store des cafés, j'ouvrais les bras : j'enfermais l'immense tableau dans mes bras, le sable se confondait avec l'eau, l'eau avec le ciel, le ciel était prisonnier du tableau¹⁵⁴. » Le paysage apparaît aussi « insaisissable » que la beauté, mais peut-être un peu plus vertigineux de par son immensité qui le rend impossible à embrasser d'un seul regard. Plus encore qu'un visage, un lieu invite à être exploré, à la manière du front-plage de Beauvoir sur lequel Violette peut se balader à sa guise tandis que son idole travaille, concentrée, au Café de Flore : « je voyageais sur un visage. J'émigrais, j'atterrissais sur deux yeux, un nez, une bouche. Je devins papillon, je n'avais qu'une heure à vivre. Je voltigeais au-dessus de son front, une plage¹⁵⁵ ». Le front de Simone de Beauvoir marque son intelligence (« je regardais son front

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ M. Duras, *Emily L.*, p. 94.

¹⁵⁴ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 242.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

avec des yeux démesurés ; c'était là, c'était exactement là sa bonne volonté pour me comprendre, pour nous comprendre, pour tout comprendre, c'était cela son front¹⁵⁶ »). La narratrice le surplombe à vol d'oiseau, permettant un tout autre point de vue pour le portrait : « c'est un hommage à son grand front. Son front : oui, une plage. Je voltige au-dessus, je m'affaire, je n'ai qu'une heure à vivre, je l'ai dit, je le redis¹⁵⁷ ». La beauté est non seulement un lieu, mais davantage un lieu à traverser. La description en mouvement permet de retrouver le visage, de l'habiter et de se l'approprier : « Je croyais qu'il ne me restait déjà de vous qu'un souvenir hésitant, mais non, je me trompais, il restait ces plages autour des yeux, là où embrasser comme là s'étendre sur le sable tiède, et ce regard centré sur la mort¹⁵⁸ » (dans *L'homme Atlantique*).

1.4 Intégration de la description dans la narration

Une fois mis en ordre, les passages descriptifs doivent être insérés dans la narration sans pour autant l'interrompre. Les différentes techniques pour intégrer la description à la narration sont « historiquement localisées¹⁵⁹ » selon les genres, les écoles, mais de grandes tendances se dessinent. Plusieurs mises en scène justifient l'insertion d'une description, « qui peuplent l'énoncé descriptif des lumières allumées, d'attentes à des rendez-vous, de promeneurs et de badauds [...] ¹⁶⁰ », détaille Philippe Hamon. Il n'y a qu'à penser au roman réaliste du 19^e siècle, où la pause descriptive lors de la rencontre d'un nouveau personnage est un exercice obligé. La fenêtre est de la même manière un grand topos descriptif, « lieu

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 188.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁸ M. Duras, *L'homme Atlantique*, p. 21.

¹⁵⁹ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 66.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 6.

transitif¹⁶¹ » par excellence, une « thématization du *pouvoir-voir* du personnage¹⁶² », qui découpe la scène vue, de la même façon que la porte ou le miroir, et sert de cette façon de cadre au portrait. Lol V. Stein cachée dans les champs ne peut « voir des amants [Tatiana et Jacques] que le buste coupé à la hauteur du ventre¹⁶³ » par la fenêtre et c'est à partir de ce point de vue limité qu'elle les décrit.

La description coïncide par ailleurs avec des sorties, des déplacements ou des changements de lumière¹⁶⁴. Si un énoncé narratif ouvre le segment, un autre le clôt en général symétriquement – les portes sont refermées après leur ouverture et les lumières, éteintes. Cet enchâssement permet plus ou moins de contrôler et de délimiter l'infinité de la liste des attributs. Hamon souligne en outre le fait que les passages descriptifs se situent souvent à des frontières : c'est la classique scène d'exposition à l'incipit, le recul et la synthèse de la scène de clausule, ou encore les moments de transition (les débuts de chapitres, par exemple, qui coïncident souvent avec l'arrivée d'un nouveau personnage ou avec un changement de lieu). Tous ces scénarios servent à reconnaître la description. Les descriptions semblent ainsi s'intégrer de manière naturelle, même s'il s'agit d'un artifice : « Le personnage attendu surviendra quand la description sera terminée, et non pas l'inverse¹⁶⁵. » Joël July note la récurrence de ces mises en scène chez Duras, « les bonnes dispositions des intrigues durassiennes pour permettre des descriptions fleuve¹⁶⁶ » – descriptions fleuves qui, pourtant, n'adviennent pas. Les situations de voyeurisme se multiplient, mais ne conduisent pas pour autant aux descriptions exhaustives que

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 176.

¹⁶² *Ibid.*, p. 174. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁶³ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 64.

¹⁶⁴ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 167.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶⁶ J. July, « Mise en place du camouflage chez Duras », p. 115.

l'observation minutieuse supposerait. Lors des passages où « il serait naturel et attendu que le narrateur délivre un portrait du personnage [...] à cette tentation descriptive, il – ou elle – résiste¹⁶⁷. »

Pause narrative

Afin de ne pas interrompre le développement du récit, il est commun que la description corresponde à un moment d'attente où le personnage a tout le loisir d'observer. Dans son analyse de *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, Mieke Bal souligne que les abondantes descriptions du roman meublent le temps des personnages dans l'attente de Michel Arc qui ne vient jamais¹⁶⁸. Suivant la même logique, le sommeil des personnages offre aussi un moment de pause privilégié pour la description de leur beauté. Ils présentent alors l'immobilité idéale d'un modèle, le visage « s'offr[ant] sans défense au regard de celui qui voit sans être vu¹⁶⁹ », note Gervais-Zaninger. Ainsi, les descriptions de la femme endormie dans les *Yeux bleus cheveux noirs*, tout comme dans *La maladie de la mort*, sont sans cesse reprises. Les hommes, qui les engagent précisément pour les regarder dormir, les observent minutieusement :

[...] Elle dort.

Il la regarde. Dans la masse bouclée des cheveux, dans la profondeur de la luisance noire, des lueurs rousses qui rappellent celles des cils. Et les yeux de peinture bleue. Et du front jusqu'aux pieds, cette parité du corps à partir de l'axe du nez, de la bouche, dans le corps tout entier cette redite, cette répétition égale des cadences et de la force et de la fragilité. La beauté.

Il lui dit qu'elle est belle. Belle au-delà de ce qu'il a jamais vu [...] ¹⁷⁰.

Les observateurs ne se gênent pas pour s'approcher du corps endormi, voire à soulever ses vêtements pour poursuivre leur enquête : dans *Détruire*, dit-elle, « [s]ous l'effet

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ M. Bal, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans*, p. 125.

¹⁶⁹ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages*, p. 31.

¹⁷⁰ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 77.

d'éblouissements successifs, Alissa découvre le corps [d'Élisabeth Alione] sous la robe, les longues jambes aux cuisses plates, de coureuse, l'extraordinaire flexibilité des mains endormies, pendantes, au bout des bras, la taille, la masse sèche des cheveux, l'endroit des yeux¹⁷¹. » Pour pouvoir noter la texture des cheveux, Alissa les a sans doute touchés : le portrait est tactile et impudique.

Les belles femmes dorment, vulnérables, avec leur « grâce [d']endormie[s] profonde[s]¹⁷² », comme dirait Duras, et cela si longtemps que la lumière change et modifie le portrait, qui ne peut donc jamais se fixer, malgré l'inaction du modèle : « La lumière penche un peu [sur le visage de Lol V. Stein]. Ses cils font une ombre¹⁷³ ». Plus encore, le corps, bien que relativement immobile, n'est pas complètement statique : la faible respiration du sommeil et les soubresauts de vie empêchent la fixation du portrait, le fait que « [l]e corps dorme ne signifie pas qu'il soit sans vie aucune¹⁷⁴ », rappelle Duras dans *Les yeux bleus cheveux noirs*. Le sommeil évoque la mort, sans qu'il soit pour autant ni définitif ni irréversible. C'est précisément cette faible vie du corps endormi qui fait le désespoir de la narratrice du court texte *Je hais les dormeurs* de Leduc : « Je hais mon dormeur. C'est un mort qui n'a pas dit son dernier mot¹⁷⁵ » ; « [j]e te hais, cadavre incomplet. Tu manques de froideur et de raideur¹⁷⁶. » Quelque chose échappe à la narratrice dès que le personnage fait le moindre mouvement – alors qu'un mort parfaitement immobile pourrait être pleinement saisi, possédé.

¹⁷¹ M. Duras, *Détruire, dit-elle*, p.54.

¹⁷² M. Duras, *L'été 80*, p. 48.

¹⁷³ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 183.

¹⁷⁴ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 24.

¹⁷⁵ V. Leduc, *Ravages*, p. 318. Ce court texte a d'abord été intégré dans *Ravages*, puis réédité indépendamment par les Éditions du Chemin de Fer en 2006.

¹⁷⁶ *Ibid.*

Scène de présentation

L'apparition d'un personnage, avec le lot de lieux communs qu'elle entraîne, nous intéresse particulièrement ici parce qu'elle permet de montrer la force de l'impression produite à la vue de la beauté : c'est la scène typée du coup de foudre, *in amora mento*. Jean Rousset, dans son ouvrage *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, détaille cette première scène qui appartient « au code romanesque, [...] avec son cérémonial et ses protocoles¹⁷⁷ » et dont il note des récurrences à travers un corpus d'époques et d'esthétiques diversifiées, de *L'astrée* (1607) d'Honoré d'Urfé (« Dès l'heure que je le vis, je l'aimai¹⁷⁸ ») aux *Faux-monnayeurs* (1925) de Gide (« Dès que je le vis, ... dès mon premier regard, j'ai senti, ... que je ne disposai plus de moi¹⁷⁹ »). L'effet instantané, que Rousset appelle « *commotion*¹⁸⁰ », précède tout contact et se manifeste de façon physique, viscérale. La beauté a un effet frappant : elle apparaît tout de suite sans que l'on ait besoin de décortiquer le visage avant de poser son diagnostic. Au contraire, un inconnu croisé par Violette dans le train dans *La chasse à l'amour* requiert qu'elle se « pench[e] sur son cas » parce qu'il n'est « [n]i beau ni laid. Ni grand ni petit¹⁸¹ » ; Vannier souligne bien l'« opposition quasi binaire » du portrait normé entre beauté et laideur, « car le neutre est rare, et l'on conçoit que le roman n'ait guère d'emploi pour le personnage dont il n'y aurait “rien à dire¹⁸²”. »

Les commotions sont fréquentes chez Leduc, par exemple dans cette scène tirée de *La chasse à l'amour* et qui est typiquement encadrée par une entrée et un départ : « On

¹⁷⁷ J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, p. 7.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸¹ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 73.

¹⁸² B. Vannier, *L'inscription du corps*, p. 144.

frappe une deuxième fois on entre. C'est une religieuse. Elle est grande. Elle est mince. Elle est belle. J'ai le souffle coupé. René se mord la lèvre. Très froid, il la salue. Il part¹⁸³. » La simple mention de la beauté suffit, le souffle coupé fournissant une preuve en montrant la puissance de l'effet suscité. Quand elle découvre une femme d'une grande beauté sur le seuil en ouvrant sa porte, Violette s'exclame : « Quelle prestance ! Jupe de serge noire, corsage blanc, tenue de cérémonie. Pas de maquillage, pas de vernis à ongles. Quel sourire avenant !¹⁸⁴ »

Chez Duras aussi, les personnages ne cessent « de survenir » : il n'y a qu'à penser à la scène de présentation dans *Un barrage contre le Pacifique*, où la mère, Joseph et Suzanne surgissent les uns après les autres du bungalow. Ils sont alors brièvement décrits, mais presque exclusivement par leurs accessoires vestimentaires. Ces portraits seront par la suite complétés au fil du texte. C'est tout l'effet personnage décrit par Vincent Jouve : à chaque nouvelle information livrée, « [l]e lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu'il a en tête¹⁸⁵. » Le personnage n'est complet qu'à la fin du récit. Le processus d'image mentale est cependant plus complexe qu'une simple addition : « c'est au travers de synthèses successives effectuées par le lecteur qu'elle se développe¹⁸⁶. » Lors de cette première occurrence, le narrateur semble regarder la famille de loin sans discerner les visages : « Suzanne sortit de dessous le bungalow et s'approcha à son tour du cheval. Elle aussi portait un chapeau de paille d'où sortaient quelques mèches d'un châtain roux. Elle était pieds nus, comme Joseph et la mère, avec un pantalon noir qui

¹⁸³ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 267.

¹⁸⁴ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 532.

¹⁸⁵ V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, p. 50.

¹⁸⁶ *Ibid.*

lui arrivait au-dessous du genou et une blouse bleue sans manches¹⁸⁷. » Si sa beauté sera par la suite remarquée, d'abord par M. Jo puis par les autres, et finira par s'imposer, il est toutefois intéressant de noter que Suzanne est d'abord décrite comme pauvre avant d'être belle. Selon Jouve, la première apparition d'un personnage est déterminante car elle crée une image initiale approximative qui sera par la suite ajustée.

Ce sont dans les premiers romans de Duras, à la facture plus classique, qu'on retrouve le plus d'exemples de scènes typées de présentation des personnages. Dans *La vie tranquille*, l'arrivée de Luce donne l'occasion de faire brièvement son portrait : « Son manteau noir enlevé, elle est apparue dans une robe d'été. Pas très grande, mince, des épaules rondes, douces, ensoleillées. Elle avait des cheveux noirs qui caressaient son cou et qui remuaient, remuaient sans cesse, des yeux bleus¹⁸⁸ ». Le coup de foudre agit et crée un effet enveloppant : « [s]es gestes les plus doux faisaient comme du vent, dégageaient une odeur de vent. Elle était partout autour de nous. Nous en étions étourdis, interdits¹⁸⁹. »

Dans la suite de l'œuvre durassienne, même si les personnages ne sont plus introduits en bonne et due forme au lecteur par un portrait lors de leur première apparition, ils continuent de créer un *effet* d'apparition – et cela pas nécessairement à leur première occurrence, l'effet dépendant plutôt du contexte. Dans *La femme du Gange*, par exemple, la femme que nous connaissons depuis le début du scénario « sort de l'escalier, arrive près du Voyageur. Il s'est arrêté. Elle est, ce soir, d'une évidente beauté¹⁹⁰. » L'apparition est si frappante qu'aucune évaluation n'est nécessaire pour nommer sa beauté, révélée par les circonstances particulières de ce soir précis.

¹⁸⁷ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 17.

¹⁸⁸ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 56.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ M. Duras, *Nathalie Grangier* suivi de *La femme du Gange*, p. 165.

Dans les œuvres à l'étude, en effet, certains contextes peuvent mettre en valeur les personnages et révéler en eux une beauté insoupçonnée : « Il y a comme ça des jours, dit Sarah¹⁹¹ » des *Petits chevaux de Tarquinia* pour répondre à un compliment du passager sur sa beauté. Il y a des jours, mais aussi des situations (Tiène dit à Françou : « [c]omme tu es belle lorsque tu nages¹⁹² ») ; des coiffures (Monique Lange dans *La chasse à l'amour* « est belle lorsque ses cheveux noirs couvrent ses épaules avec leurs reflets de satin¹⁹³ ») ; des expressions (« Regardez comme elle [Anne-Marie Stretter] a l'air dur parfois, parfois on dirait que sa beauté change... Y a-t-il de la férocité dans son regard ? ou au contraire – de la douceur¹⁹⁴ ? »). Toutes ces descriptions sont particulièrement intéressantes parce qu'incertaines : plus qu'une valeur intrinsèque, la beauté est mobile, dépendante du contexte d'observation.

1.5 Contexte propice à la description

Pour permettre la description, souligne Hamon, le contexte doit être favorable : lumière suffisante, panorama élevé¹⁹⁵, etc. Or, dans les œuvres à l'étude, les conditions d'observation sont loin d'être optimales et empêchent souvent les personnages de discerner clairement les traits de la personne qu'ils observent : il « tomb[e] du crépuscule comme il tombe du crêpe devant les visages¹⁹⁶ » des adolescentes de *Thérèse et Isabelle* qui se rejoignent la nuit et ne peuvent se décrire qu'à tâtons. Dans *La vie tranquille*, la narratrice « ne vo[it] que [le] dos [de Nicolas] au fond de la pièce mal éclairée, son dos et son cou

¹⁹¹ M. Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, p. 64.

¹⁹² M. Duras, *La vie tranquille*, p. 94.

¹⁹³ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 206.

¹⁹⁴ M. Duras, *Le vice-consul*, p. 125.

¹⁹⁵ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 172-173.

¹⁹⁶ V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 60.

sur lequel les cheveux naissaient en petites paillettes cuivrées¹⁹⁷ » et livre donc ce portrait elliptique. Même la perception du narrateur peut être limitée : « Elle [la petite] est devant nous. On voit toujours mal son visage dans la lumière jaune de la rue¹⁹⁸. » L'incertitude du regard permet la discussion : « Était-elle belle ? Je la voyais mal. Elle était tournée vers la mer. Mais oui, elle était très belle¹⁹⁹. »

L'éclairage

La rencontre d'un personnage dans l'ombre ou de loin permet de faire son portrait au fur et à mesure que l'on s'en rapproche ou que la lumière augmente : dans *Ravages*, Marc est d'abord présenté dans le noir d'une salle de cinéma – « Un profil d'ombre dans la pénombre est une présence vigilante²⁰⁰ » – jusqu'à ce que la salle s'éclaire et que la narratrice puisse « aper[cevoir] son corps fluet²⁰¹ ». Elle le suit ensuite dans la rue pour l'observer de dos, ce qui contribue à créer un effet d'attente : « Je ralentis, je le détaillai, je sacralisai le col grassex de son imperméable, ses cheveux ingrats, sa nuque pauvre, ses oreilles décollées. J'eus des frémissements dans les bras et dans les mains, frémissement de sa taille fine, de la ceinture de son imperméable serrée comme la mienne jusqu'au dernier œillet²⁰². » Le contexte de description permet de remarquer des traits originaux et non canoniques (le col grassex, peu appétissant mais pourtant aussitôt sacralisé), ainsi que de mettre en valeur le critère de beauté pour lequel Marc sera reconnu et adoré : sa taille fine.

¹⁹⁷ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 69.

¹⁹⁸ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 20.

¹⁹⁹ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 101.

²⁰⁰ V. Leduc, *Ravages*, p. 14.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰² *Ibid.*, p. 17.

C'est également dans le noir d'une salle de cinéma que les premières bribes du portrait de la femme de Joseph sont livrées dans *Un barrage contre le Pacifique*. Ce sont d'abord ses ongles et sa bouche maquillés qui attirent l'attention par leur couleur rouge, « comme si elle avait été blessée aux doigts et à la bouche et que c'était son sang qu[']on voyai[t], un peu à l'intérieur de son corps²⁰³. » Puis, « [s]es yeux [qui] brillaient à la lueur de l'allumette²⁰⁴. » Ce portrait parcellaire suffit à charmer Joseph, qui craint le moment où la lumière va s'allumer et chasser le mystère : « C'était bien ça, la peur de la lumière, comme si elle allait nous faire cesser d'exister, ou rendre tout impossible²⁰⁵. » De fait, quand la lumière revient, il « n'[a] pas osé la regarder [la femme] tout de suite²⁰⁶. » C'est de dos qu'il l'observe, occasion qui permettra de laisser s'échapper les prochaines bribes du portrait : « J'étais derrière elle. Elle avait un corps bien droit, costaud aussi, une taille mince. Ses cheveux étaient courts, bizarrement coupés, d'une teinte ordinaire²⁰⁷. » La lumière du jour permet de détailler le corps sans pudeur, presque de le déshabiller : « Le vent plaquait sa robe et j'ai deviné la forme de ses seins presque aussi bien que si elle avait été nue. Elle avait vraiment l'air costaud. Elle avait de beaux seins, larges, bien accrochés²⁰⁸. » Et ce n'est qu'alors que le verdict tombe enfin : « Elle aussi on la regardait. Elle était très belle²⁰⁹ ». L'attention que la femme suscite en public confirme encore l'impression de Joseph.

²⁰³ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 260.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 261.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 262.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 263.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 265.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 266.

Si l'obscurité rend le portrait incomplet et non fiable, il en est de même pour la pleine lumière, souligne Joël July, qui semble voiler les visages plutôt que les exposer, que ce soit « la lumière artificielle comme celle du bal de T. Beach ou celle de la lampe à acétylène dans le bungalow d'*Un barrage*, une lumière qui ravage les visages et rend du coup la description inutile car obligatoirement trompeuse²¹⁰ ». Ces limites de perception justifient l'abondance de portraits, repris dès que changent les conditions d'observation : « Il s'allonge près d'elle, il s'appuie sur sa main libre, il la regarde. Il ne l'a jamais vue d'aussi près, il ne l'a jamais vue dans une lumière aussi intense²¹¹ ». Le protagoniste des *Yeux bleus cheveux noirs* ne cesse de demander à la femme de se poser au centre de la chambre (« [i]l ferait toujours une lumière indécise, sauf à cet endroit du lieu des héros où la lumière serait violente et égale²¹² »). Ce nouvel éclairage le pousse à remarquer de nouveaux détails : « Parfois il y a des taches de rousseur, mais claires, décolorées, elles, par la lumière²¹³. »

La lumière peut aussi découper la vision et le corps, par exemple dans *Ravages* : « Marc s'affaissa, sa tête tomba sur ses genoux : la lumière des lampadaires isolait sa nuque²¹⁴ ». L'isolement d'une partie du corps mène presque ici à la décapitation : « Sa tête se détacherait comme un pétale²¹⁵. » L'effet d'une lumière artificielle est si violent qu'il faut s'en mettre à l'abri : dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, le carré de soie sert précisément à « se protéger les yeux de la lumière²¹⁶ » tandis que, dans

²¹⁰ J. July, « Mise en place du camouflage chez Duras », p. 118.

²¹¹ M. Duras, *L'amour*, p. 113.

²¹² M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 50.

²¹³ *Ibid.*, p. 46.

²¹⁴ V. Leduc, *Ravages*, p. 40.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 40-41.

²¹⁶ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 26.

L'homme assis dans le couloir, la lumière semble directement émaner du corps, qui est « dans une proximité violente. Il ruisselle de sueur, il est dans un éclaircissement solaire d'une blancheur effrayante²¹⁷. »

La distance

Les personnages peuvent être vus de si loin qu'il est impossible de les identifier (« À cette distance – il attend – je m'excuse – il est net – je ne [la] reconnais pas²¹⁸ »), ou si près qu'il « suffi[rait] d'un geste pour l[es] toucher²¹⁹ ». Aucun de ces extrêmes n'est favorable pour l'observation, la proximité rendant tout aussi aveugle que la distance : « Elle est trop près de moi. Je ne peux pas la regarder²²⁰ », déplore la narratrice de *L'affamée*, ne pouvant alors décrire que « la couleur de sa voix. Elle a une voix lilas » et remarquer son « corsage gris qui est une douce chose pour celui qui est assis à côté d'elle²²¹ », la synesthésie de la description (le corsage qui est une « douce chose » à l'œil) montrant que Madame se trouve à portée de main. Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, Tatiana se déshabille devant Jacques Hold, qui regarde aussi avec l'impudeur du toucher « ses clairières d'un blanc qui se nuance aux contours des formes, soit d'un bleu artériel pur, soit du bistre solaire. Il la regarde jusqu'à perdre de vue l'identité de chaque forme, de toutes les formes et même du corps entier²²². » Le corps est ici encore une fois décrit comme un paysage, des clairières observées de façon si myope qu'elles deviennent le seul horizon possible.

²¹⁷ M. Duras, *L'homme assis dans le couloir*, p. 13.

²¹⁸ M. Duras, *L'amour*, p. 120.

²¹⁹ M. Duras, « Les chantiers », p. 445.

²²⁰ V. Leduc, *L'affamée*, p. 53.

²²¹ *Ibid.*, p. 53.

²²² M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 134.

Puisqu'une seule partie du corps envahit alors le champ de vision, l'effet de métonymie se fait particulièrement sentir. Le visage d'une actrice projetée « sur des mètres de pellicule » pousse la narratrice de *La bâtarde* à résumer : « Michèle Morgan apparut dans la splendeur de ses yeux verts²²³ ». Le gros plan morcelle le corps et crée ainsi un effet presque monstrueux. Dans ses portraits d'actrice pour *Vogue*, Duras décrit la « magnifique laideur » de Maria Callas, oxymore qu'elle déplie en expliquant qu'il s'agit avant tout d'une question de distance pour savoir apprécier sa beauté, faite de démesures :

Large bouche de poisson des profondeurs des mers. Bouche démesurée faite pour la dévoration de la vie. Elle ne triche pas avec son visage. Elle est ce qui change le moins. Elle est de son temps. Cette magnifique laideur n'appartient qu'à elle et n'a jamais été à la mode comme celle de Marlène Dietrich ou de Bardot. Le secret de ce visage c'est qu'il doit être vu à la distance qui sépare l'orchestre de la scène. Derrière les feux éblouissants de la rampe aucune n'est aussi belle que cette laide : elle resplendit. Son corps ? C'est un mouvement qui porte cette tête, cette voix sombre et dramatique qui a amené des milliers de spectateurs vers une forme de l'art qu'ils ne savaient pas, avant elle, aimer²²⁴.

« Aucune n'est aussi belle que cette laide » : cette tournure inversée et emphatique résume bien la fascination suscitée par la singularité du visage. Même si le portrait va au-delà de la simple identification d'un trait métonymique, plus développé qu'un leitmotiv, il n'empêche qu'une immense bouche flotte à l'esprit du lecteur, comme celle du chat du Cheshire.

L'effet de la beauté n'est pas diminué par les limites de perception, bien au contraire. La vision floue rend la beauté encore plus indéchiffrable, donc encore plus fascinante. Même si « l'ombre brouill[e] les traits²²⁵ » de l'étrangère rencontrée par Jean dans *Les impudents*, cela n'empêche pas ce dernier d'éprouver un « instant [...]

²²³ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 270.

²²⁴ M. Duras, *Outside*, p. 497.

²²⁵ M. Duras, *Les impudents*, p. 50.

mémorable. Ce fut comme s'il naissait à l'excessive beauté de l'amour²²⁶ ». L'effet est si puissant qu'il s'appréhende mieux une fois filtré, de la même façon qu'il ne faut pas regarder l'éclipse à l'œil nu : « À travers la vitre, je voyais mieux son visage [celui de Madame dans *L'affamée*]. La voilette mouchetée qui était devant, je l'avais imaginée. Cette voilette évoquait les centaines, les milliers d'heures studieuses de son existence, cette voilette tempérant sa beauté²²⁷. »

Paradoxalement, les limites du point de vue fournissent également des repères clairs, dont dépendent ensuite la reconnaissance des personnages. Le protagoniste de *La maladie de la mort*, « dans la lumière du jour[,] ne reconnaît[] personne²²⁸ » et ne peut donc retrouver la femme qu'il a pourtant observée toutes les nuits. De même, dans *L'amour*, c'est précisément l'indistinction du visage qui permet de différencier un homme d'un autre, tous deux brièvement esquissés : le premier « se trouve sur un chemin de planches posé sur le sable. Il est habillé de vêtements sombres. Son visage est distinct. / Ses yeux sont clairs²²⁹ », puis vient l'autre : « Un autre homme. Il est habillé de vêtements sombres. À cette distance son visage est indistinct²³⁰. » La distance à laquelle ils sont vus est donc cruciale et fait pour ainsi dire partie de leur identité.

La lumière : marque de temporalité

La lumière peut également révéler la beauté, comme dans *Dix heures et demie du soir en été*, où « [à] la lueur des bougies [l]a beauté [de Claire] est encore plus évidente²³¹ ». Les portraits sont constitués de si peu de repères – comme la couleur des yeux et celle des

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ V. Leduc, *L'affamée*, p. 254.

²²⁸ M. Duras, *La maladie de la mort*, p. 56.

²²⁹ M. Duras, *L'amour*, p. 9.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ M. Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, p. 18.

cheveux – qu’ils peuvent être complètement modifiés par un changement d’éclairage. Tantôt le regard de Claire est bleu – « [p]ierres bleues de [s]es yeux²³² » éclairées « [à] la lumière jaune de la lampe à pétrole²³³ » –, tantôt il est gris : « en ce moment même, Claire, tes yeux, je ne les vois qu’à peine, comment l’aurais-je déjà remarqué, tes yeux doivent être gris²³⁴ », devine Maria.

La pénombre peut voiler une beauté, mais aussi la révéler. C’est le cas de l’ombre de la chambre dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, une ombre « du vert des plantes du fond des mers », dans laquelle la femme se réfugie et qui met en valeur le bleu de ses yeux, trait emblématique de sa beauté : « Elle est là, mélangée avec les couleurs, et l’ombre, toujours triste de quelque mal qu’elle ne sait pas. Née comme ça. Avec ce bleu dans les yeux. Cette beauté²³⁵. » Si un simple éclairage tamisé permet à Élisabeth Alione dans *Détruire, dit-elle* d’atteindre les ultimes critères de beauté durassiens – « Des rideaux bleus ont été abaissés sur les baies. Sa table est dans la lumière bleue des stores. Ses cheveux en sont noirs. Ses yeux en sont bleus²³⁶ » – il peut changer en un instant et ne plus du tout être à l’avantage du personnage : « Dans la lumière du néon de la salle à manger la voici encore, décolorée, vieillie²³⁷. »

De fait, Duras et Leduc partagent un attrait pour les lumières faibles et vacillantes : Isabelle « chagrin[e] [Thérèse] avec la lumière jaunâtre [d’une] lampe de poche²³⁸ », la narratrice de *Ravages* fait « [s]a toilette dans l’ombre, [elle] [s]’éclaire avec

²³² *Ibid.*, p. 46.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 42.

²³⁵ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 48.

²³⁶ M. Duras, *Détruire, dit-elle*, p. 13.

²³⁷ *Ibid.*, p. 14.

²³⁸ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 102.

[s]a cigarette²³⁹ » et dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, « [q]uand [Jacques] tirait sur sa cigarette, sa figure s'éclairait, [et Sara] le voyait de biais s'enflammer comme un brasier²⁴⁰. » Les visions décrites sont destinées à se métamorphoser, à ne durer que le temps d'une cigarette. De la même façon que les piètres conditions lumineuses forcent, en photographie, à augmenter l'ouverture de l'obturateur et le temps d'exposition, les personnages focalisateurs doivent alors tendre leur attention pour capter la scène.

Parce qu'essentiellement transitoire, la lumière apparaît comme une manifestation visible du passage du temps. Les lumières naturelles sont entre toutes les plus éphémères : si « une lumière de fin d'après-midi propos[e] des perspectives²⁴¹ » sur le corps d'Hermine, elle déclinera hélas bientôt. Mieke Bal analyse l'ombre dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* comme un indicateur de temporalité qui « marque les progrès de la durée, l'écoulement des 180 minutes qui constituent l'attente de M. Andesmas. Chacun de ces progrès est un temps qui passe, individualisé, personnifié²⁴². » Monsieur Andesmas dit clairement qu'il « attendr[a] Michel Arc tant qu'il y aura de la lumière. Il y a encore beaucoup de lumière²⁴³ », se servant de la luminosité comme d'une montre. Bal analyse tous les fragments décrivant l'ombre et son avancée, presque menaçante, qui annonce la fin de l'attente et la séparation des personnages, avec le vent faisant office de « messenger qui annonce les changements de lumière qui vont inexorablement se manifester²⁴⁴. » Cette évolution module la vision et justifie la reprise des portraits. Selon l'éclairage, « M. Andesmas [ne peut] aper[cevoir] d'elle [la femme de Michel Arc] que la nappe noire

²³⁹ M. Duras, *Ravages*, p. 115.

²⁴⁰ M. Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, p. 113.

²⁴¹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 125.

²⁴² M. Bal, *Narratologie*, p. 131.

²⁴³ M. Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, p. 115.

²⁴⁴ M. Bal, *Narratologie*, p. 133.

et soyeuse de ses cheveux étalée sur ses épaules et ses bras nus qui, rassemblés par ses mains jointes, enlacent ses genoux²⁴⁵ », puis, un instant plus tard : « Comme la femme se tient toujours hors de l'ombre majestueuse du hêtre, ou plutôt que celle-ci ne l'a pas encore gagnée, son pied apparaît plus dévoilé encore qu'il ne le serait dans l'ombre. Et plus évidente encore, son attitude si singulière : elle ne bronche pas, ne sent pas que son pied perd son espadrille. Le pied est laissé nu, oublié²⁴⁶. » L'éclairage met momentanément en valeur une partie du corps comme le ferait un blason, et permet ici encore de contenir le vertige de la description en découpant la vision – l'attention est alors tout entière tendue sur la partie illuminée. Comme la lumière bouge, d'autres parties du corps sont accentuées l'une après l'autre et le portrait est complété par touches. De la même façon que les portes ne se referment qu'au moment où la description prend fin, il est bien sûr possible que l'avancée de l'ombre s'arrête et que la lumière du jour ait alors la fixité de l'éclairage d'un plafonnier. Chez Duras, surtout, elle se meut parfois selon un étrange mouvement : « Encore la lumière : c'est la lumière. Elle change, puis elle ne change plus tout à coup. Elle grandit, illumine, puis elle reste ainsi, illuminante, égale. Le voyageur dit : — La lumière²⁴⁷. »

L'ombre et la lumière peuvent aussi revêtir un sens métaphorique et émaner des personnages eux-mêmes, n'étant alors plus du tout soumis à de quelconques lois propres à un phénomène naturel : « Cette lumière aveuglante, elle émane aussi directement des yeux clairs dont les personnages durassiens sont si souvent détenteurs²⁴⁸ », souligne encore Joël July, en donnant l'exemple des regards transparents de Lol V. Stein ou d'Anne-Marie

²⁴⁵ M. Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, p. 71.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁷ M. Duras, *L'amour*, p. 17.

²⁴⁸ J. July, « La mise en place du camouflage chez Duras », p. 119.

Stretter, qui les empêchent de « voir [et d']être profondément vu[e]s²⁴⁹. » Dans *L'homme assis dans le couloir*, l'homme se tient devant la femme, menaçant, et « il fait ombre sur sa forme. À travers ses paupières, elle doit percevoir l'assombrissement de la lumière. La forme haute de son corps dressé au-dessus d'elle dans l'ombre duquel elle est prise²⁵⁰. » Le mouvement de l'éclairage dépend alors des relations qui les unit, marquant la domination de l'homme sur la femme qui va jusqu'à l'occulter. De même, l'ombre peut symboliser la part de mystère des personnages : « Que dissimule cette ombre qui accompagne la lumière dans laquelle apparaît toujours Anne-Marie Stretter²⁵¹ ? » La lumière comme métaphore dans le portrait vient avec son lot de clichés de descriptions : le visage de Simone de Beauvoir dans *La folie en tête* peut par exemple « s'éclair[er]²⁵² » ou « s'assombri[r]²⁵³ », comme animé par un interrupteur qui marque son appui ou sa désapprobation, servant directement la narration en fournissant des indications sur les pensées du personnage.

1.6 Développement d'un portrait en contexte

Si le contexte doit être propice à la description, la description est, plus encore, dépendante du contexte : elle se module selon les conditions d'observation sans jamais se fixer, les œuvres à l'étude livrant des portraits flous, parcellaires, où les points de repère fournis sont constamment remis en doute. Il est ainsi impossible d'avoir complètement accès à un personnage puisque, même s'il s'arrête en pleine lumière, cette lumière l'aveugle plutôt que de l'exposer, et décline bien souvent avant que la description se termine. Si les notations sont souvent éclatées (« [s]es yeux se refermaient, ses longs cils

²⁴⁹ J. July, « La mise en place du camouflage chez Duras », p. 119.

²⁵⁰ M. Duras, *L'homme assis dans le couloir*, p. 14-15.

²⁵¹ M. Duras, *Le vice-consul*, p. 109.

²⁵² V. Leduc, *La folie en tête*, p. 454.

²⁵³ *Ibid.*

frémissaient²⁵⁴ » permet par exemple à la narratrice de *Ravages* de signaler, au passage, la longueur des cils de Marc), il y a aussi chez Duras et Leduc plusieurs portraits exhaustifs, évoquant presque la mode du portrait en pied de l'époque réaliste. Nous analyserons ici un exemple pour chaque œuvre, le portrait de René dans *La chasse à l'amour* et celui de la femme aux nuits payées dans les *Yeux bleus cheveux noirs*, portraits qui sont à un tel point repris que nous devons nous concentrer sur les premières apparitions des personnages.

René dans La chasse à l'amour

Dans *La chasse à l'amour*, René fait son entrée nonchalamment : « Je le vis d'abord dehors. Il appuyait le guidon de son vélo de course contre le mur. Il entra en familier de la maison. Ensuite il avança entre les tables, le regard droit. Hauteur et détachement. Ses yeux bleus frappaient²⁵⁵. » La narratrice note d'abord la fière attitude de l'inconnu, avant de remarquer le trait qui deviendra emblématique de son portrait : ses yeux bleus. La description se poursuit à mesure qu'il se rapproche : « Deux boucles de cheveux châains à peine formées empiétaient sur le front. Ce sont de ces visages inhabituels²⁵⁶. » Ici encore, Leduc dynamise la description en faisant d'un trait le sujet de la phrase – les boucles de cheveux prennent vie et s'animent sur le front. Le fait que l'originalité soit d'emblée soulignée contrecarre les attentes : il ne faut pas se référer ici à un quelconque modèle de beauté puisque le visage tire précisément son charme de sa singularité. Pourtant, ce sont précisément les normes de régularité héritées de la tradition picturale qui sont par la suite convoquées : « La ligne droite triomphe avec le regard. L'os du nez est impeccable de netteté. Irruption d'un musée dans un café. Une tête sculptée en déplacement²⁵⁷. » L'image

²⁵⁴ V. Leduc, *Ravages*, p. 144.

²⁵⁵ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 146.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

semble avoir l'immobilité d'une statue, ce qui permettrait de fixer la vision et de détailler plus précisément les traits, mais la narratrice nous détrompe tout de suite : « Visage vivant, cependant. Le buste était moulé dans un maillot de corps hardiment découpé. Les bras bronzés, deux orgueilleux sans biceps apparents²⁵⁸. » La description suit le mouvement du regard qui descend sur le corps. Le buste est découpé, comme dans la pierre : le lien avec la sculpture apparaît ici encore plus évident. Les parties du corps sont non seulement sujets de la phrase, mais s'enorgueillissent, dotés d'une conscience propre qui leur permet de ressentir ce complexe sentiment de supériorité. Le portrait se poursuit aussitôt : « Je me souvenais de ses chaussettes noires qui montaient jusqu'au milieu des mollets, de ses grosses chaussures acajou couvertes de poussière quand il avait tourné le guidon vers le mur avec un geste d'expert²⁵⁹. » Cet habillement avait été remarqué quelques instants plus tôt sans être communiqué – les observations gardées en réserve se présentent donc déjà comme un « souvenir ». La divulgation de ces nouveaux détails est suivie d'un commentaire appréciatif : « Si le haut était exceptionnel, le bas était plutôt grotesque malgré la perfection des mollets. Les chaussettes tirées avec des jarretelles invisibles étonnaient²⁶⁰. » Nous l'avons déjà noté : la beauté d'une seule partie du corps ne suffit pas à créer une impression de beauté, détonnant au contraire dans l'ensemble pour créer une impression « grotesque », comme ces mollets dits « parfaits ». René semble se scinder en deux et tirer toute sa beauté de son visage, le reste du corps présentant des défauts plus humains : « Un homme s'était mis à l'aise au-dessous d'une tête de statue grecque. J'étais

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

confuse²⁶¹. » La narratrice l'appelle ensuite « [l]'homme en short de toile blanche²⁶² », ce qui résume étrangement son identité mais nous en apprend plus sur son accoutrement. Une fois qu'il est posté devant elle, leur première discussion commence.

Les descriptions qui suivent sont alors entrecoupées de paroles. Leur nouvelle proximité permet de revenir sur deux éléments centraux du portrait, les yeux et les cheveux, et d'en donner quelques détails supplémentaires : « [s]es yeux étaient sévères et radieux. Ses cheveux s'emmêlaient pour former des boucles²⁶³. » La « sévérité » des yeux est un élément clef du portrait : elle émettra un peu plus loin l'hypothèse que « [la] beauté [de René lui] vient de [sa] gravité²⁶⁴. » La narratrice observe de si près la coiffure qu'elle peut remarquer les cheveux qui forment les boucles (et qui empiètent ensuite sur le front), sujets de la phrase encore ici. L'humeur de René change et modifie instantanément son expression, comme sous l'effet d'un interrupteur, lorsqu'elle refuse la cigarette qu'il lui offre : « Son visage s'assombrit : je soulignais la différence²⁶⁵. »

Lorsqu'il se prépare à partir, René se penche pour ranger ses affaires dans son sac et offre ainsi un nouveau point de vue à la narratrice sur « [s]a nuque, de la couleur d'une mulâtresse²⁶⁶ ». Maintenant qu'il ne la regarde pas, elle le lorgne impunément et fait son enquête, se demandant : « À quoi servaient ses mains en semaine ? Livrait-il la dernière édition ? Une suggestion de son sac en toile²⁶⁷ ». Tout un récit est extrapolé à partir du

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 166.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 147.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 148.

²⁶⁷ *Ibid.*

corps et des vêtements : sa nuque bronzée prouve qu'il passe son quotidien au grand air et le sac en toile va jusqu'à lui prêter une profession de camelot.

Une fois à l'extérieur, il lui offre de l'accompagner et leurs regards se croisent alors : « Je recevais chaque fois, et pour la première fois, le bouillonnement bleu de ses yeux. Deux yeux clairs éclipsaient l'été. Les beaux yeux sont souvent vides. Les siens étaient douloureux et vainqueurs²⁶⁸. » Les yeux sont ici encore personnifiés, ressentant douleur et victoire. La force de l'effet provoqué par leur beauté est telle qu'on ne peut s'y habituer et que chaque nouvelle vision semble inédite. Plus la beauté du visage se révèle, plus l'accoutrement du bas du corps semble loufoque à la narratrice, ne cadrant pas avec la somptuosité du portrait : « Je dois le dire. J'avais de plus en plus honte de ses chaussettes noires et de ses chaussures acajou portées avec un short²⁶⁹ ». Elle continue de le « dévisage[r] avec des yeux démesurés de hibou. Le ciel dans ses yeux, étonnamment sérieux²⁷⁰. » Les yeux contiennent le ciel et deviennent donc un paysage en soi. Ce n'est qu'au moment où ils se mettent en route que le lecteur apprend que René est plus petit que Violette : « Il me précédait. Il devait m'arriver à l'épaule. La bonne mesure²⁷¹ » – l'information est livrée si tardivement car Violette était assise lors de leur première approche et n'a donc pas pu le constater. De même, ce n'est qu'au moment où René se présente formellement, avant de la quitter, qu'il porte désormais un nom dans la narration (il était auparavant appelé « l'inconnu »). C'est ensuite à partir du portrait que le passé du personnage sera extrapolé : les « deux rides profondes de chaque côté du nez » de René

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 150.

²⁷¹ *Ibid.*

sont « [d]es sillons dans lesquels la vie avait laissé des traces, douleur et surmontement²⁷² ». L'usure du corps de René permet même de deviner son métier : « Dans ses reins, le poids des façades. Dans ses mains, le bruit du taffetas, la pelle et le mortier²⁷³. » Le visage est décrypté et lu comme une biographie, voire un curriculum vitae qui donne au portrait une épaisseur temporelle.

Les mêmes éléments de portrait seront par la suite sans cesse convoqués, plus ou moins détaillés et magnifiés selon le contexte d'observation. Le portrait est par exemple repris dans l'intimité d'une chambre, à la lumière d'une lampe de chevet qui éblouit René et met en relief ses rides : « Il sait que je le regarde, son visage ne change pas. René n'ouvrirait pas les yeux [...]. Il a beau me sourire en aveugle-né, le burinage de chaque côté du nez est profond. J'éteignis, son sourire se perdit²⁷⁴. » La fermeture de la lumière signe la fin de la vision et la perte du sourire, qui persiste peut-être dans l'obscurité mais qu'elle ne peut plus percevoir. C'est dans cette intimité sexuelle qu'est glissée la première indication de portrait sur la bouche de René, rencontrée pourtant longtemps auparavant : « On ne change pas ce qui est. Je le lis en lettres de feu sur la bouche généreuse de René²⁷⁵. » L'aurore permettra à Violette de nouvelles perspectives sur le visage de son amant, le lever du soleil modifiant le tableau à vue d'œil pendant qu'ils font l'amour : « Il est patient, il n'a jamais été aussi beau. Les premières lueurs du jour, des balafres pour ses joues. Notre posture est compliquée. René est un expert. Il pénètre, il avance, ses yeux m'interrogent. Il s'enfonce, le jour dévoile la chambre. Le jour vient, l'horizon s'étonne,

²⁷² *Ibid.*, p. 158.

²⁷³ *Ibid.*, p. 163.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 197.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 224.

ce sont les yeux de René. Ses yeux me questionnent, ils sont anxieux²⁷⁶. » Le regard de René, ici encore personnifié, fournit non seulement des indications sur son parcours émotif, mais devient le seul horizon possible dans cette chambre fermée. S'il n'a « jamais été si beau », ce sont pourtant des balafres, violentes métaphores, qui découpent son visage. Les rides laissent deviner des soucis passés : « Les orages du quotidien bleussent ses rides²⁷⁷ » et la métaphore se poursuit, l'horizon se trouble. Même si René apparaît vieilli dans cette lumière et dans ces tourments, il a encore les « yeux d'un enfant [qui] interrogent [et] s'étonnent²⁷⁸ » – dans un seul visage peuvent se superposer différentes époques de la vie.

La femme aux nuits payées des Yeux bleus cheveux noirs

Comme tout bon personnage de roman durassien, la femme aux nuits payées fait son entrée dans un hôtel : « elle, la femme de l'histoire, arrive dans le hall. Elle est entrée par la porte qui donne sur le parc²⁷⁹ ». C'est alors que l'homme la remarque pour la première fois, mais il ne peut la voir que de loin et de dos : « De là où il se tient, l'homme, l'eût-il voulu qu'il ne pourrait pas voir son visage. Elle est en effet tournée vers la porte du hall qui donne sur la plage²⁸⁰. » La distance a ses avantages et permet de dépeindre une vue d'ensemble : « Elle est jeune. Elle porte des tennis blancs. On voit son corps long et souple, la blancheur de sa peau dans cet été de soleil, ses cheveux noirs. On ne pourrait voir son visage qu'à contre-jour, d'une fenêtre qui donnerait sur la mer²⁸¹. » C'est la jeunesse qui est d'abord notée, jeunesse du corps seulement parce que le visage reste indiscernable, tant pour des questions d'angle que de lumière. La femme est observée des pieds à la tête, plus

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 201.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 224.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 10.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 11.

précisément des chaussures aux cheveux, en passant par le corps. Son habillement (qui deviendra vite un uniforme) est ensuite détaillé : « Elle est en short blanc. Autour des reins, une écharpe de soie noire, négligemment nouée. Dans les cheveux, un bandeau bleu sombre qui devrait présager d'un bleu des yeux qu'on ne peut pas voir²⁸². » Les traits emblématiques sont ainsi convoqués dès l'incipit : la blancheur de la peau, les cheveux noirs, puis les yeux bleus que l'on ne peut encore que deviner. Cette spéculation sur la couleur des yeux à partir du bandeau crée un mystère, une attente. De la même façon, le commentaire sur la blancheur de la peau « dans cet été de soleil », bien plus que de simplement nommer le trait, met tout un récit en branle : pourquoi n'est-elle pas bronzée ? Vient-elle à peine d'arriver ?

L'étranger « aux yeux bleus cheveux noirs » surgit à son tour, et le portrait de la jeune femme est repris par comparaison : « Le jeune étranger rejoint la jeune femme. Comme elle, il est jeune. Il est grand comme elle, comme elle il est en blanc. Il s'arrête. C'est elle qu'il avait perdue. La lumière réverbérée de la terrasse fait que ses yeux sont effrayants d'être bleus²⁸³. » Le parallèle entre les personnages est clairement suggéré par la structure des phrases. Nous savions que le corps de la jeune femme était « long », mais la taille de l'inconnu offre une certaine mesure. Ses yeux à lui sont bien visibles, particulièrement inquiétants dans ces conditions lumineuses. Il s'approche d'elle, « plein de la joie de l'avoir retrouvée, et dans le désespoir d'avoir encore à la perdre. Il a le teint blanc des amants. Les cheveux noirs²⁸⁴. » Le personnage focalisateur, qui observe la scène de loin, tente d'en savoir plus et s'approche de la fenêtre, « [s]es mains sont accrochées au bord de cette

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

fenêtre, elles sont comme privées de vie, décomposées par l'effort de regarder, l'émotion de voir²⁸⁵ », mais les deux personnages aux yeux bleus cheveux noirs s'éloignent, et aucun autre élément de portrait n'est livré.

Le protagoniste revoit ensuite la femme dans un café : « Il ne la reconnaît pas. Il ne pourrait la reconnaître que si elle était arrivée dans ce café en compagnie du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. L'absence de celui-ci fait qu'elle reste inconnue de lui²⁸⁶. » Rappelons qu'il n'a jamais vu le visage de la femme avant ce moment, ce qui serait un motif suffisant pour ne pas la reconnaître. Cependant, c'est plutôt l'absence de l'étranger qui est soulignée pour justifier son ignorance, ce qui prouve toute l'importance du contexte dans la reconnaissance. La femme et l'inconnu aux yeux bleus cheveux noirs sont un binôme, qui se comprend l'un par rapport à l'autre. Alors qu'elle vient à peine d'être remarquée et avant qu'elle soit davantage décrite, la femme devient focalisatrice : « Davantage encore que lui elle ne l'a jamais vu. / Elle le regarde. C'est inévitable qu'on le fasse²⁸⁷ ». C'est alors, par le biais de ce regard, que la beauté est nommée pour la première fois : « Il est seul et beau et exténué d'être seul, aussi seul et beau que n'importe qui au moment de mourir²⁸⁸. » Pendant tout le début de leur discussion, « [l]ui ne voit rien d'elle. Ni que ses mains sont inertes sur la table. Ni le sourire défait. Ni qu'elle tremble. Ni qu'elle a froid²⁸⁹. » Qui donc, alors, remarque tout ça ? Cela semble être la femme elle-même, sur qui le récit reste focalisé, et qui voit bien que l'homme ne la regarde pas. C'est plus tard, dans un autre bar, après moult discussions, qu'il lèvera enfin

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

les yeux sur elle : « Et pour la première fois il la regarde. Il dit : Vous pleurez. / Il la regarde mieux²⁹⁰. » Le premier trait qu'il remarque est, encore ici, la blancheur de la peau : « Il dit : / — Votre peau est tellement blanche, on dirait que vous venez d'arriver au bord de la mer²⁹¹. »

Il revient ensuite sur les éléments de portrait que nous connaissons déjà, tâchant de décortiquer le visage pour comprendre son impression de déjà-vu : « Il la regarde avec beaucoup d'attention, il oublie même de la voir pour mieux se souvenir²⁹². » La reconnaissance, selon Ricœur, serait le moment où la vision coïncide avec la mémoire de façon à la raviver, où « l'image présente est tenue pour fidèle à l'affection première », dans une « persistance de l'impression originaire²⁹³. » Ricœur cite *Matière et mémoire* d'Henri Bergson pour expliquer que le souvenir est « en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent²⁹⁴ » et que c'est cette superposition temporelle qui permet de l'identifier comme tel. Bien plus que de simplement lutter contre l'oubli, le souvenir montre qu'il n'a jamais eu lieu, explique Ricœur : « juger que la chose retrouvée est bien la même que la chose cherchée, et donc tenue après coup pour oubliée : “Cet objet était perdu pour les yeux [mais] la mémoire le retenait” [*Confessions* de Saint-Augustin, X, XVIII, 27]²⁹⁵ ». De fait, le protagoniste des *Yeux bleus cheveux noirs* se laisse submerger par la mémoire, la vision de la femme évoquant des images qu'il croyait à tort avoir perdues, mais qui persistaient dans son esprit.

Ensuite, il « revient à la peau blanche et de telle façon que la peau blanche pourrait

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 541.

²⁹⁴ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 202.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 192.

être un prétexte pour aller chercher le pourquoi des larmes²⁹⁶ », tous les traits physiques fournissant des indices sur la psychologie des personnages. Il lui dit : « — C'est toujours un peu... ça effraie toujours un peu, des yeux aussi bleus que vos yeux... mais peut-être est-ce parce que vos cheveux sont si noirs²⁹⁷... » Les superlatifs (« si noirs » et « aussi bleus ») n'ont pas de véritable mesure de comparaison, ne servant qu'à insister sur la force de l'effet. Les deux personnages discutent un peu du contraste entre la couleur des cheveux et celle des yeux, avant que la femme dise « ce qu'elle a[vait] évité de dire un moment avant » : « J'ai rencontré quelqu'un qui avait cette sorte de bleu dans les yeux, on ne percevait pas le centre du regard, d'où ça venait, comme si le bleu tout entier regardait²⁹⁸. » S'agit-il du bel étranger aux yeux bleus cheveux noirs ? Quoi qu'il en soit, ces paroles font l'effet d'une révélation pour l'homme : « Il la voit tout à coup. Il voit qu'elle décrit ses propres yeux²⁹⁹. » Elle commence à pleurer, « ses yeux dévoilés noyés de larmes. Des yeux qui la font nue³⁰⁰. » La description du regard de la femme confirme sa ressemblance avec le bel inconnu et, en la démasquant, la dénude et la rend tout entière vulnérable. La femme s'offre ensuite au regard et aux baisers de l'homme : « Elle lui donne sa bouche à baiser. / Elle lui dit qu'il l'embrasse, lui, cet inconnu, elle dit : Vous embrassez son corps nu, sa bouche, toute sa peau, ses yeux³⁰¹. »

C'est dans l'intimité de la chambre, après une ellipse, que nous les retrouvons ensuite. La femme est couchée dans la « lumière centrale de couleur jaune³⁰² » et il la regarde

²⁹⁶ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 18.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*, p. 23.

dormir : « Il regarde le sommeil, les mains ouvertes, le visage encore étranger, les seins, la beauté, les yeux fermés³⁰³ ». Il s'agit alors de la première occurrence de la beauté de la femme, même si elle fait un tel effet à l'homme que nous l'avions devinée bien avant. Quelques notations additionnelles sont livrées grâce à la nudité nouvelle : « les jambes qui se reposent, lisses comme le sont les bras, les seins³⁰⁴. » C'est ce corps nu qui sera décortiqué tout au long du texte, tant à travers le souvenir que par l'exploration tactile et visuelle dans l'obscurité de la chambre : « Il parle de sa beauté. Les yeux fermés, il peut revoir encore l'image dans sa perfection. Il revoit la lumière rouge du couchant et ses yeux effrayants d'être bleus dans cette lumière. Il revoit le teint blanc des amants. Les cheveux noirs³⁰⁵. » Le portrait de la femme sert au protagoniste à trouver les traces de l'autre homme : « C'est toujours à certaines preuves, à la fraîcheur de certaines meurtrissures sur ses seins, ses bras, qu'il le sait [qu'elle a rendu visite au bel étranger], au vieillissement de son visage, à son sommeil sans rêve, à sa pâleur³⁰⁶. » Le « vieillissement » directement visible est lu comme la trace d'une expérience qu'aurait subie la femme plutôt qu'un véritable effet de l'âge. Un simple détail du portrait mène à toute une mise en scène, purement spéculée. Les traits font ainsi partie intégrante de l'intrigue, fournissant des indications narratives claires auxquelles se fient les personnages aussi bien que les narrateurs.

À travers cette quête, les mêmes éléments sont constamment scandés – ses cheveux noirs, ses yeux bleus et ses vêtements (shorts blanc, bandeau bleu sombre dans les cheveux noirs). Aucune caractéristique n'est jamais acquise dans les portraits à l'étude, si bien

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 36.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 120.

qu'après d'abondantes descriptions de la protagoniste, la narration en revient à la base de son identité : « Elle est une femme³⁰⁷. » Cette re-présentation des personnages participe à l'enquête extrêmement méthodique du narrateur : il décortique l'apparence pour tenter de comprendre son effet, et reprend du début faute d'y parvenir.

1.7 Conclusion : effet d'effacement

Les narrateurs insistent pour ancrer le portrait et témoigner de la beauté des personnages, mais toujours par la reprise des mêmes formulations hyperboliques. Les portraits sont sans cesse martelés, comme si les témoins n'avaient pas de prise véritable pour se rappeler des visages vus, qu'ils éprouvaient sans comprendre. Une fois identifiée, la beauté est loin d'être un fait établi : elle est répétée à outrance, comme si elle risquait perpétuellement d'être remise en doute. Certains éléments de la prosopographie sont plus permanents que d'autres : l'identité sexuelle ou la couleur des yeux changent moins que les vêtements, par exemple. Pourtant, la répétition touche sans discernement tous les traits de reconnaissance.

La répétition est à un tel point insistante qu'elle crée un effet d'étrangeté. Cette étrangeté vient d'abord d'un effet d'anachronisme : Duras et Leduc reprennent une large part du paradigme de la beauté classique (ses critères et ses procédés scripturaux), mais à une époque où ce paradigme ne tient plus. La mise en scène d'une telle fixité dans les critères et les normes de la beauté étonne et 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. Duras et Leduc dressent en effet des portraits qui tournent à vide et deviennent des non-portraits.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 23.

Aucun personnage n'apparaît, malgré les fréquentes scènes d'apparition ; au contraire ils disparaissent, à la manière des étrangers aux yeux bleus et aux cheveux noirs dont les narrateurs durassiens ne réussissent pas à retrouver la trace. Même si la beauté est décrite comme un spectacle unique et inoubliable, elle l'est si fréquemment qu'elle en perd son unicité, que les figures qui l'incarnent deviennent permutables. L'éblouissement crée pour ainsi dire un effet d'aveuglement : les descriptions sont finalement assez floues et leur caractère inoubliable n'existe que parce que celui-ci est directement et à l'envi mentionné.

2. La beauté, un jugement subjectif : question de point de vue

Il est commun en histoire de l'art de souligner que tout portrait est avant tout un autoportrait de l'auteur, « et que *ogni pittore dipinge sè* [tout peintre se peint lui-même]¹ », rappelle Jean-Luc Nancy dans *Le regard du portrait*. Les portraits ne peuvent se penser en dehors de la notion de point de vue, que ce soit celui du narrateur ou d'un personnage sur qui la narration est focalisée. La description n'est alors jamais complète et objective, filtrée par les conditions d'observation et l'implication émotive du focalisateur. Attribuer la perception à un personnage permet déjà que les limites de la conscience humaine fournissent un cadre à la description : le champ de vision restreint, la vue parfois défaillante, la distance plus ou moins grande entre le focalisateur et son objet, etc. La successivité du portrait est justifiée, se moulant à la succession des détails que le personnage remarque. Même la vision la plus claire qui soit n'est jamais impartiale et impose une perspective particulière : « Elle vous regarde à travers le vert filtré de ses prunelles² », écrit Duras dans *La maladie de la mort*, faisant de la couleur des yeux un voile qui module déjà la vision.

Les portraits d'un personnage peuvent progresser selon les fluctuations de l'intérêt et de l'amour que le narrateur lui porte : quand Violette rencontre Jacques dans *La folie en tête*, elle lui accorde d'abord une attention assez distraite, en le décrivant par sa taille et sa tenue (« Il était plus grand que Genet et tiré à quatre épingles³ »), sa coiffure (« son léger

¹ J.-L. Nancy, *Le regard du portrait*, p. 33.

² M. Duras, *La maladie de la mort*, p. 48.

³ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 194.

matelas de cheveux noirs coupés court⁴ », ainsi que ses lunettes (« l'inconnu vérifiait la monture de ses lunettes, il cadrerait sa myopie⁵ »), avant d'apprendre son identité : « Appelez-le Jacques! dit Genet excédé⁶. » Ce n'est que plus tard qu'elle le « dévisag[e], lui et ses lunettes abstraites, [pour] [...] appren[dre] son visage comme [elle] avai[t] appris les montagnes, les fleuves⁷. » Les mêmes éléments de portrait sont ensuite repris : quand elle le revoit, il est toujours « tiré à quatre épingles⁸ » et la vue de sa coiffure (« son matelas de cheveux d'une indicible légèreté⁹ ») la revigore instantanément : « Vitamine C pour mon cerveau, ses cheveux noirs coupés en brosse¹⁰. » Ce sont plus que tout les yeux myopes, « [d]es yeux teintés de mélancolie¹¹ », « des bleuets dans [s]on herbier¹² », qui deviennent le trait emblématique du personnage. Ses vêtements le représentent également si bien qu'ils facilitent la reconnaissance (« — Le grand là-bas, le grand en bleu marine, sur l'autre trottoir, c'est lui¹³ », montre-t-elle à sa mère) et qu'il leur est même permis de s'animer : « j'étais la proie d'un costume bleu marine, d'une chemise blanche, de chaussures noires¹⁴. »

Leur première rencontre est par la suite constamment revisitée et par le fait même réécrite comme un véritable coup de foudre : même dans *La chasse à l'amour*, elle reparlera « du bleu romantique dans ses yeux de myope. J'avais eu le coup de foudre pour le vague à l'âme dans son regard pendant qu'il cadrerait la monture de ses lunettes la première

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁷ *Ibid.*, p. 203.

⁸ *Ibid.*, p. 253.

⁹ *Ibid.*, p. 217.

¹⁰ *Ibid.*, p. 265.

¹¹ *Ibid.*, p. 205.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 252.

¹⁴ *Ibid.*, p. 253.

fois qu'il était venu chez moi¹⁵. » Quand ils se revoient, elle croit qu'il a remis ses boutons de manchette et son costume bleu afin de lui rappeler ce moment précieux, qu'il lui « propose son visage » ailleurs au cas où elle n'ose pas le regarder, grâce à des éléments métonymiques de toutes sortes : « [s]ur la monture de [s]es lunettes, sur [s]on étui à cigarettes, sur [s]on mouchoir de batiste, sur le linon de [s]a chemise, sur la courbe de [s]on maillot de corps¹⁶. » Elle peut à l'inverse le faire descendre très vite de son piédestal si elle se brouille avec lui : « Tu te crois beau ? Tu es laid. Ta suffisance est repoussante. [...] Jacques, je te préviens. Je vais te désacraliser¹⁷. »

2.1 Choix de narration, choix de focalisation

Chez Leduc, comme l'entièreté des textes est rédigée à la première personne du singulier (à l'exception des nouvelles « La femme au petit renard » et les « Boutons dorés »), la subjectivité des descriptions est clairement assumée. Chez Duras, il s'agit tantôt d'un narrateur personnage, tantôt d'un narrateur externe, mais ce dernier n'en est pas pour autant objectif. Philippe Wahl note la récurrence de la formule « *on dit* » chez Duras, « qui disso[ut] la narration dans la circulation d'une parole sociale en interrogeant le statut des personnages façonnés par le discours¹⁸ » : les discours du narrateur et des personnages ne sont pas hiérarchisés, un personnage peut par exemple dire que « [l]a lumière change » pour qu'aussitôt la narration le répète comme un fait : « La lumière change encore¹⁹ ».

Dans une analyse très complète des effets narratifs dans l'œuvre durassienne, Franciska Skutta montre comment la narration est truffée de marques de subjectivité

¹⁵ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 247.

¹⁶ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 257.

¹⁷ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 66.

¹⁸ P. Wahl, « Faire parler les personnages. Duras ou l'art du (dé)placement », p. 60.

¹⁹ M. Duras, *L'amour*, p. 16-17.

(l'utilisation de métaphores étonnantes, par exemple, dénote une vision du monde particulière) et comment le narrateur s'en remet au point de vue des personnages présents comme « principale source de connaissances », « se gard[ant] de donner une image exhaustive et cohérente de ses héros²⁰ ». La narration relate sans cesse l'acte de perception (par différents termes dont Skutta fait l'inventaire, tels que « scruter », « observer », « fixer », « s'apercevoir », « reconnaître », « lever un regard »), et cela si fréquemment que la perception même « constitue [...] une partie considérable de la narration et s'élève, pour ainsi dire, au rang de l'événement, de l'action qui fait avancer le cours du récit²¹. » Les relations entre les personnages se comprennent bien souvent par les descriptions qu'ils font l'un de l'autre et leur parcours intérieur se traduit par des signes physiques. Skutta souligne que « le narrateur s'appuie [...] sur des signes perceptibles, qu'il explicite ou non, dans le comportement de ses héros pour les interpréter comme les manifestations de tel mouvement psychologique²² », constat de plus en plus marqué au fil de l'œuvre, jusqu'à ce que ne soit plus que des variations dans « les regards, les voix qui indiquent les rapports humains²³ ».

Les personnages durassiens se regardent, cela ne fait aucun doute, et n'en finissent plus de se regarder, comme si c'était toujours la première fois : « Il la regarde tout le temps, il regarde tout d'elle²⁴ », raconte le narrateur de *L'amant de la Chine du Nord* ; « [a]vec ses mains, il dénude le visage de l'enfant pour le voir dans son entier²⁵. » La jeune fille « le regarde aussi. Elle le voit. Elle se recule. Elle regarde le corps maigre et long, souple,

²⁰ F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, p. 61.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 65.

²³ *Ibid.*, p. 71.

²⁴ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 85.

²⁵ *Ibid.*, p. 108.

parfait, de la même sorte de beauté miraculeuse que les mains. Elle dit : — Tu es beau comme j'ai jamais vu²⁶. » Le portrait passe clairement par son regard, nous le voyons bien ici, de sorte que chaque jugement peut lui être attribué : *elle* le trouve d'une beauté miraculeuse, il est beau comme *elle* n'a jamais vu.

Toutefois, même un narrateur omniscient ne livre pas de portrait « neutre », du moins pas lorsqu'il s'agit d'identifier et d'exalter la beauté : dans son analyse du portrait balzacien, Bernard Vannier souligne que tous les adjectifs mélioratifs sont des marques d'énonciation en ce qu'ils trahissent des jugements de valeur²⁷. Les termes « remarquable » et « désirable », par exemple, supposent tout de suite un point de vue particulier ; qui remarque, qui désire ? Cette extrême subjectivité du jugement esthétique peut expliquer pourquoi les portraits changent si vite. Dans *La chasse à l'amour*, la narratrice porte un regard plus indulgent sur sa laideur dans un contexte valorisant, allant jusqu'à se trouver « belle [lorsqu']un homme se plaît chez [elle]²⁸ ». Elle croit que l'amour a le pouvoir de la transformer : « Si elle avait voulu de moi, j'aurais le plus beau visage que je puisse avoir²⁹ ». Si les conditions d'observation modulent les perceptions et influencent le développement du portrait, les circonstances intimes jouent également un rôle crucial : les sentiments positifs peuvent révéler une beauté aussi bien qu'une source suffisante de lumière.

La beauté dévoile l'admiration que le narrateur ou le focalisateur porte à un personnage plus qu'un fait objectif sur l'apparence physique : « Elle était fatiguée mais je la trouvais plus belle encore que la veille, sans doute parce que c'était aussi de moi qu'elle

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²⁷ B. Vannier, *L'inscription du corps*, p. 138.

²⁸ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 194.

²⁹ V. Leduc, *L'affamée*, p. 121.

tenait sa fatigue³⁰ », explique le narrateur du *Marin de Gibraltar*, attribuant la beauté d'Anna à ses traits fatigués, critère peu commun, très personnel en ce qu'il agit comme preuve de leur intimité. De cette manière, il est toujours utile de se demander qui est le personnage focalisateur au moment où la beauté est nommée. Dans *La pluie d'été*, lorsque la narration omnisciente livre un bref portrait de la mère – « Elle était allée à la mairie pour se reposer et demander du travail. Vingt ans, les cheveux blonds, d'une blondeur rousse, des yeux de ciel bleu, un teint de Pologne. Elle avait été engagée aussitôt³¹ » – on comprend que la narration est à ce moment focalisée sur son employeur qui l'évalue rapidement, ne notant que les traits qui frappent à première vue, ce qui explique la brièveté de la description et suffit à comprendre le jugement favorable à l'œuvre, puisqu'il n'hésite pas à l'engager.

Limites de focalisation : les personnages myopes

Si les portraits sont bien souvent brouillés par les conditions d'observation, certaines limites de perception dépendent des personnages eux-mêmes, et non plus seulement du contexte : le cas des personnages qui portent des lunettes est à cet égard particulièrement intéressant. Ils ne cessent d'enlever et de remettre leurs verres, ce qui transforme leur point de vue et justifie que les portraits soient repris, le défaut de vision permettant un regard inédit. Dans *La folie en tête*, Violette explique que les yeux de Jacques sont « du bleu usé de myope [... et] donn[ent] le vertige : trop de vide. Il semblait las des barques amarrées, des arbres qui se noient dans la brume chaque fois qu'il enlevait ses lunettes³²... » L'idée d'un regard « vide » parce que défaillant est particulièrement

³⁰ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 160.

³¹ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 58.

³² V. Leduc, *La folie en tête*, p. 253-254.

évocatrice : sans verres, la vision est floutée et ne peut fixer ni retenir les objets environnants, qui s'y noient, aussitôt à la dérive. Les personnages apparaissent aussi plus vulnérables sans leurs lunettes, dévisagés sans pouvoir dévisager en retour : « [l]eur visage est plus nu, plus abandonné, plus livré quand ils essuient leurs verres³³ », explique Leduc dans *La folie en tête* – « ils sont aux abois, c'est leur mélancolie, ils ont des yeux d'iris défraîchi³⁴. »

Le port de lunettes, assez commun pour n'apparaître que comme un détail dans la vie quotidienne, ne l'est pas en contexte descriptif : non seulement les lunettes deviennent un accessoire métonymique, mais elles modifient trop la vision pour que leur mention soit anodine. Ainsi, un personnage qui vient d'ajuster les verres sur son nez se voit d'emblée attribuer les descriptions qui s'ensuivent. Dans *Des journées entières dans les arbres*, de Duras, ce geste sert à indiquer les échanges de focalisation, qui peuvent passer très vite d'un personnage à l'autre : « Le premier regard du fils fût sur la mère. Elle mit ses lunettes et le regarda³⁵. » C'est avec cette vision claire que la mère se permet les jugements esthétiques : « Elle trouva qu'il était encore bien beau mais dès qu'ils furent là, assis près d'elle, elle enleva ses lunettes et les remit dans son sac³⁶. » Comme les portes se referment et les lumières s'éteignent, le retrait des lunettes signe la fin du passage descriptif. Cet artifice justifie également l'insertion tardive du portrait, qui ne coïncide pas nécessairement avec la première apparition du personnage, mais avec le moment où celui-ci est perçu avec netteté : « La mère remit ses lunettes et regarda Marcelle, ce qu'elle avait omis de faire jusque-là. Elle était décolletée, tellement fardée, qu'elle en était presque méconnaissable.

³³ *Ibid.*, p. 213.

³⁴ *Ibid.*, p. 215.

³⁵ M. Duras, *Des journées entières dans les arbres*, p. 48.

³⁶ *Ibid.*

Belle et jeune, jeune encore³⁷. » Le retrait des verres permet en outre une rétrospection immédiate, comme si l'image était déjà considérée comme un souvenir, alors que le personnage se tient pourtant encore dans le champ de vision : « La mère enleva ses lunettes, comprit ce qu'elle avait jusque-là omis de comprendre et rougit tout à coup sous le coup de cette découverte : ce qu'avait été Marcelle dans la vie depuis qu'elle était sortie de la grotte, traquée par la faim, à seize ans. Le souvenir d'une grande pitié laboura son cœur³⁸. »

2.2 Subjectivité et originalité des critères

Si l'appréciation de la beauté est une expérience subjective qui dépend en principe de goûts individuels, les critères s'éloignent rarement d'une norme de régularité et d'une palette chromatique idéale, qui à force de répétition établissent une définition de la beauté dont les textes dérogent peu. La récurrence et l'unanimité des avis donnent un semblant d'objectivité : un tel personnage est beau sans l'ombre d'un doute, puisqu'il plaît à tout un chacun. En contrepartie, la subjectivité se trouverait dans la mise en valeur de défauts.

Il en est souvent ainsi chez Leduc, qui sacralise jusqu'aux défauts de l'être aimé, par exemple les grosses jambes de Cécile dans *Ravages* : « Sa robe de toile remontée au-dessus des genoux ne cachait plus ses jambes taillées dans le bloc. Je lui pardonnais ma cruauté lorsque je regardais ses mollets. Oui, ses imperfections me bouleversaient³⁹ ». Elle renchérit plus loin : « ses escarpins neufs enlaidissaient ses pieds, ses jambes gainées de soie étaient trop grosses. Les défauts physiques de Cécile étaient si généreux qu'ils m'inspiraient de la générosité.⁴⁰ » Un trait psychologique est ici encore imparti à une

³⁷ *Ibid.*, p. 51.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ V. Leduc, *Ravages*, p. 123.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 206.

caractéristique physique : les défauts sont généreux en ce qu'ils foisonnent et s'exposent au regard, trop nombreux pour être dissimulés.

Lorsqu'il s'agit de critères de beauté aussi inédits que l'épaisseur des mollets, la simple nomination de traits ne suffit plus à faire comprendre leur attrait, qui doit être défendu, expliqué, n'apparaissant pas comme une évidence. Selon Hamon, l'habileté du portraitiste se révèle en particulier dans cet enjolivement des défauts, qui devient alors presque un exercice de style : « L'art suprême est de tourner les défauts de la personne en beautés ou en qualités ou bien de les couler parmi l'éloge, de façon qu'ils soient là, pour qu'on ne puisse accuser la clairvoyance du peintre, et qu'étant là, ils ne diminuent rien, pourtant, de l'impression favorable⁴¹ ». Ainsi, n'importe quel visage peut être esthétisé grâce au traitement littéraire, et la beauté peut être décelée dans des traits pourtant fort atypiques.

Angles inédits

Même en décrivant des beautés plus normées, Duras et Leduc mettent bien souvent en valeur d'autres parties du corps que celles traditionnellement convoquées dans le portrait, ce qui offre d'autres points de vue sur la beauté – le blason du pied de la femme de Michel Arc dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* en est un bon exemple. Dans sa carrière cinématographique, Duras travaille avec des actrices reconnues comme des icônes de beauté, mais qu'elle s'efforce de montrer sous un angle inédit, par exemple Jeanne Moreau et Lucia Bosè dans *Nathalie Grangier* : « J'aime l'idée de travailler avec deux grandes stars, en inversant le cliché, en montrant leurs corps par derrière, ou leurs mains, sans m'attarder sur leurs jambes, leur visage, leurs seins⁴². »

⁴¹ P. Hamon, *La description littéraire : anthologie des textes théoriques et critiques*, p. 224.

⁴² M. Duras et L. Della Terro, *La passion suspendue*, p. 127.

La beauté peut alors être décelée dans d'infimes détails, parfois très originaux, comme chez Duras la salissure du col d'une femme suffit à bouleverser le personnage principal des « Chantiers » : « il put voir que le col de sa blouse était légèrement sali à l'intérieur par le frottement du cou. / Cela déclencha soudain en lui une émotion très grande⁴³ ». Il a alors l'impression de l'avoir surprise dans une « souveraine négligence⁴⁴ » – d'avoir accès à une partie de son corps qu'elle, elle ne peut pas voir, et qu'elle ne peut donc pas contrôler. Cela dote instantanément cette inconnue d'une corporalité : « C'était comme s'ils avaient été deux à vivre dans ce corps qu'elle avait et qu'elle l'eût ignoré encore en ce moment. Dans la nuit qui suivit cette journée le souvenir de cette minute prit en lui l'allure du désir⁴⁵. »

Rien n'échappe non plus à l'œil attentif des narratrices leduciennes, par qui chaque partie du corps est susceptible d'être adorée : c'est par exemple la « cheville nue » de Marc dans *Ravages* qui met Thérèse en émoi puisque, explique-t-elle, « la peau blanche entre le pantalon et l'espadrille étaient aussi provocante que chez une femme la naissance des seins⁴⁶. » Colette Trout-Hall note dans ce passage un renversement du cliché de description habituel : « Curieusement, Thérèse se réapproprie le langage de l'érotisme masculin du XIX^e siècle qui faisait d'une cheville féminine aperçue entre deux jupons un objet de désir, pour l'appliquer à son amant⁴⁷. » Il s'agit d'un bon exemple de reconduction d'une figure héritée de la tradition littéraire qui prend sous une plume féminine, par un léger décalage, une tout autre portée.

⁴³ M. Duras, « Les chantiers », p. 446.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ V. Leduc, *Ravages*, p. 128.

⁴⁷ C. Trout-Hall, *Violette Leduc, la mal-aimée*, p. 56.

Le « Je ne sais quoi »

Une stratégie classique du portrait de la beauté serait d'attribuer le charme du personnage à un « je ne sais quoi » qu'il serait impossible, l'expression le dit, d'identifier – la beauté se reconnaissant ici encore à son caractère indéchiffrable. Le concept nous vient du 17^e siècle, explique Jacqueline Plantié dans son étude du portrait dans les salons mondains, en détaillant bien le sens que l'expression revêtait alors pour les portraitistes ainsi que ses différentes manifestations :

Le XVII^e siècle a eu cette intuition du *je ne sais quoi*, de Jean Baudoin à Méré, sans oublier La Fontaine et le père Bouhours. *Le je ne sais quoi* de Baudoin, « La grâce plus belle encore que la beauté » de La Fontaine, les agréments de Méré jouent le même rôle. Les trois expressions désignent ce qui rend la beauté aimable, et en même temps ce que l'on ne saurait cerner que malaisément [...] Peindre la beauté sans réussir à exprimer ce charme indéfinissable est trahir la personne que l'on peint⁴⁸.

Le « je ne sais quoi » est un concept clé dans le portrait de la beauté : Jacqueline Plantié énumère les critères esthétiques de l'époque, tels que la proportion des traits, avant de souligner que la beauté tiendrait surtout à cet ingrédient secret : « On peut même affirmer que mieux vaut une beauté moins achevée avec le *je ne sais quoi*, qu'une beauté plus régulière sans lui⁴⁹ ». Comme cet effet est par définition indescriptible, la fidélité au modèle est impossible et le portrait comporte toujours une part d'échec.

La beauté des personnages tient également chez Duras et Leduc à un « je ne sais quoi », un trait ou une attitude qui les rendent singuliers. Lorsque Duras explique que « dans le cas d'un film tiré de ce livre-ci [*L'amant de la Chine du Nord*], il ne faudrait pas que l'enfant soit d'une beauté seulement belle⁵⁰ », la beauté elle-même ne semble pas

⁴⁸ J. Plantié, *La mode du portrait littéraire en France*, p. 173.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁵⁰ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 73.

suffire – elle attribue le charme du personnage à quelque chose qui la dépasse, sans pour autant l'identifier. Il peut s'agir de la « grâce », concept tout aussi énigmatique que convoque Duras dans son portrait d'Ingrid Bergman : « Est-ce cela qu'on appelle la grâce ? Peut-être, oui. Comment définir ce qui, à la fois, est là tout entier, et n'est pas là tout entier ? Ce besoin intarissable que l'on a de revoir, et de REVOIR ENCORE cette femme ? La grâce, en effet, oui, mais de longue portée – parce qu'ignorée d'elle-même. La grâce innocente⁵¹. » Le besoin de revoir chez cette femme ce qui est là tout entier mais n'est pas là tout entier : les portraitistes du 17^e siècle décrivaient déjà à leur façon ce charme indéfinissable.

Dans le portrait de Delphine Seyrig rédigé pour *Vogue*, Duras se dit d'emblée capable d'identifier à quoi l'actrice tient son « je ne sais quoi », mais incapable de transmettre clairement son impression : « Combien faudrait-il de pages pour décrire un sourire, un regard, l'inflexion d'une voix ? Mille ?⁵² ». Malgré cet aveu d'impuissance, elle tente tout de même un développement, débutant par des données concrètes : « Elle est grande pour une Française. Elle est mince. Elle a un très beau corps. Des yeux très, très bleus. Le teint orange clair. Blonde la plupart du temps⁵³ ». Elle identifie ensuite le défaut physique qui la particularise : « Une denture lumineuse et un peu irrégulière qu'elle montre complètement quand elle rit [critique sur cette dent, a fait quand même carrière]⁵⁴ ». L'inflexion de sa voix, au préalable qualifiée d'indescriptible en moins de mille pages, est pourtant décrite par la suite : « On dirait qu'elle vient de finir de manger un fruit, que sa bouche en est

⁵¹ M. Duras, *Outside*, p. 552.

⁵² *Ibid.*, p. 244.

⁵³ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁴ *Ibid.* L'encadré est de l'auteure.

encore tout humectée et que c'est dans cette fraîcheur, douce, aigre, verte, estivale que les mots se forment, et les phrases, et les discours, et qu'ils nous arrivent dans un rajeunissement unique⁵⁵. » Tous ces détails cumulés ne suffisent pas à transmettre son impression et une grande part d'interprétation est laissée au lecteur : « Commencez-vous à inventer une voix ? À voir un visage ?⁵⁶ »

Le « je ne sais quoi » rend la description plus laborieuse que la simple nomination d'un trait unanimement reconnu comme un critère de beauté, comme la taille fine ou les yeux bleus. Son effet est abondamment commenté et les limites de la description, établies et déplorées. La beauté de Valérie Andesmas tient à la façon dont elle traverse les places, « [m]ais comment faut-il s'y prendre pour vous le dire⁵⁷ ? », se désespère la femme de Michel Arc. En reprenant pour la énième fois la scène d'apparition, elle note l'ennui apparent de la jeune fille, ses cheveux dans les yeux, et le fait qu'elle soit « occupée à sucer ce bonbon, regardant les autres bonbons, regrettant de ne pas les avoir tous à la fois dans la bouche⁵⁸. » C'est la nonchalance et l'appétit presque insolent de la jeune femme qui semblent susciter un tel effet. La démarche est une donnée cruciale pour comprendre le charme des personnages durassiens, la femme de Michel Arc elle-même se mouvant « légère, un peu de travers, les jambes seules se mouvant sous le corps droit, sans effort⁵⁹. »

Les femmes chez Duras sont en outre plus belles lorsqu'elles ne sont pas conscientes de leur beauté. C'est l'innocente Hélène de *L'amant* et de *L'amant de la Chine du nord*, qui est « belle comme jamais [la narratrice n'a] vu. Elle est vierge. Elle est à devenir

⁵⁵ *Ibid.*, p. 246-247.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 248.

⁵⁷ M. Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, p. 122.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 97-98.

fou... Elle ne le sait pas. Rien, elle ne sait rien⁶⁰ » ou la mère des « brothers and sisters » dans la *Pluie d'été*, qui a « une façon d'être belle, de le savoir, et de se conduire comme une pas belle. D'oublier ce savoir d'être belle, de se conduire mal vis-à-vis d'elle-même, de ne pas pouvoir s'en empêcher⁶¹. » La beauté n'est pas mise en valeur avec ostentation et laisse alors au focalisateur tout le loisir de la découvrir et de l'interpréter à sa guise. Leduc partage cet attrait pour l'humilité et la discrétion, prêtant attention à l'attitude des personnages : dans *La bâtarde*, elle décrit brièvement Fernand le contrebandier, « [s]on corps mince, lui aussi nonchalant, absent, habillé d'un costume couleur de brouillard », en remarquant qu'« il se taisait souvent, il écoutait caché derrière ses longs cils », et en concluant qu'un « être absent de sa beauté est deux fois plus beau⁶². »

Ainsi, la simple attitude d'un personnage peut suffire à le faire basculer de la laideur à la beauté, et inversement. Dans *Hiroshima mon amour*, alors que l'homme vient de dire à la femme : « Tu es une belle femme, tu le sais ?⁶³ », il se ravise vite en disant qu'elle est plutôt « un peu laide⁶⁴ », une laideur particulière (il parle de « la façon dont [elle est] laide⁶⁵ ») qui tient à son ennui évident : « Tu t'ennu[ies] de la façon qui donne aux hommes l'envie de connaître une femme⁶⁶. » Cet « ennui qui attire les hommes » est un critère de beauté (ou de laideur) assez original, absent de la tradition littéraire, et surtout hautement subjectif, qui en révèle beaucoup sur l'attrait de l'homme pour son interlocutrice et son désir de la provoquer. À partir de ce dialogue, on ne sait rien à propos de l'apparence de la

⁶⁰ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 191.

⁶¹ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 59.

⁶² V. Leduc, *La bâtarde*, p. 46.

⁶³ M. Duras, *Hiroshima mon amour*, p. 45.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

femme, seulement ce qu'elle représente pour lui.

2.3 Portraits dans le discours rapporté

Lorsque la beauté est nommée par les personnages eux-mêmes, le point de vue est si clairement imparti que sa subjectivité ne fait pas de doute. Tant chez Duras que chez Leduc, plusieurs personnages ne sont décrits que par des discours rapportés. Dans *La chasse à l'amour*, par exemple, les seules indications fournies à propos de la femme de René sont l'évaluation de Roger (« Il n'y a rien à décrire. Elle est belle, c'est une belle femme⁶⁷ ») et celle de René, quand Violette l'interroge : « — Elle est jolie ? / — Très jolie. / Il l'a dit sans prendre de gants. / René admire le ciel. Semis de scintillements. J'insiste : — Vous avez sa photo ? / — Je n'ai pas de photos sur moi⁶⁸. » Aucun autre portrait n'est livré : on doit se fier au verdict de René, l'adverbe seul – sobre superlatif – faisant office de caution et le personnage n'existant que dans deux regards entrecroisés.

De même, *Les yeux bleus cheveux noirs* est construit sous forme de dialogue : l'homme et la femme confrontent leurs versions des faits, se demandent s'ils ont remarqué ou s'ils se souviennent de tel ou tel détail, la narration alternant entre discours narrativisé ou rapporté directement :

Il lui demande si à un certain moment de la nuit, près d'elle, dans le hall, il n'y avait pas eu cependant, pendant très peu de temps, à peine quelques secondes, un autre très jeune homme habillé de blanc, un autre jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Elle demande :

— Vous dites : en blanc ?

— Je ne suis plus sûr de rien, il me semble, en blanc, oui. Beau⁶⁹.

⁶⁷ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 294.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁶⁹ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 91.

C'est à travers cet échange que se dessine le portrait du bel étranger, et ce tant à travers les affirmations émises à son égard que par les questions très précises posées par l'homme, même si elles sont pour la plupart du temps laissées sans réponse : « Il demande comment était cet homme, son nom, sa jouissance, sa peau, sa verge, sa bouche, ses cris. Jusqu'à l'aube il demande. À la fin seulement, la couleur des yeux⁷⁰. » Cette énumération désordonnée des parties du corps fait comprendre la force de son désir et devient presque le récit d'un coït. La couleur des yeux – qui n'est pas nommée ici, mais connue depuis l'incipit – clôt l'interrogatoire, comme si l'homme regardait le visage de l'inconnu après lui avoir fait l'amour.

Le portrait des personnages se dessine de cette manière à travers un faisceau de discours, si bien que nous n'avons jamais accès à eux « en propre ». André Petitjean note la récurrence de cette mise en scène dans l'œuvre durassienne, qui « permet de complexifier la représentation du personnage délocuté en diversifiant les points de vue portés sur lui, qu'ils soient convergents ou dissonants⁷¹ ». Les informations livrées par les personnages peuvent même être de seconde main, se baser sur des « rumeurs et [d]es commérages⁷² », souligne Petitjean en donnant l'exemple du *Vice-consul*, dont tout le récit est tissé de ouï-dire. Les portraits des beaux personnages livrés de cette façon sont particulièrement intéressants, puisque l'admiration a été relayée et donc filtrée : lorsque la beauté est exaltée par un personnage qui ne l'a pas directement perçu, qui tient ses informations d'une autre source, à quel regard alors attribuer le jugement appréciatif ? Chacun des intermédiaires est libre de modifier le portrait avant de le transmettre, d'enfler

⁷⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁷¹ A. Petitjean, « La description de personnage [...] », p. 30.

⁷² *Ibid.*

les détails et de participer ainsi à l'exaltation – ce qui soulève la question de la fiabilité du narrateur. Dans *La pluie d'été*, par exemple, « Ernesto aussi avait entendu la voix magnifique de la mère émerger de la nuit. Sans parole aucune, cette voix racontait le vaste et le récit d'un amour, de l'amour des amants et aussi de la splendeur du corps de leur enfant, cette Jeanne silencieuse qui écoutait aussi *La Neva* dans le dortoir obscur⁷³. » Ernesto rapporte qu'il a entendu la voix sans parole de sa mère vanter la splendeur de Jeanne : Jeanne est peut-être bien splendide, mais cette information diluée crée plus de mystère qu'elle ne fournit de preuve. Dans ce cas précis, le portrait est repris tant par le narrateur que par d'autres paroles rapportées (qu'il s'agisse de l'avis d'Ernesto, des parents ou de l'instituteur qui les complimente sur leur « belle petite fille⁷⁴ »), et toutes ces voix sont unanimes : Jeanne est belle, magnifique, à ne pas en croire ses yeux, etc.

Les compliments

Tant chez Leduc que chez Duras, les beaux personnages sont énormément complimentés. Bien que ces éloges soient la plupart du temps sommaires, ils finissent, grâce à leur nombre, par fournir une preuve : « mais comme tu es charmante⁷⁵... », « On te l'a déjà dit que tu étais belle⁷⁶ ? » dit le Chinois à la petite dans *L'amant de la Chine du Nord* ; « Il a un physique exceptionnel⁷⁷ », reconnaît Violette en voyant Lanza de Vasto dans *La batarde* ; « Un corps de viking, un visage d'apôtre⁷⁸ ! », renchérit Julienne. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, quand un officier dit à Suzanne qu'elle est « une belle fille » avant de l'embrasser, elle fait le compte : « C'était donc la troisième fois qu'on le

⁷³ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 108.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁵ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 45.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁷ V. Leduc, *La batarde*, p. 271.

⁷⁸ *Ibid.*

lui disait⁷⁹. » À force de se faire répéter par les hommes qu'elle est belle, elle finit par le croire. Chez Leduc, le portrait des femmes aimées (comme Isabelle ou Madame dans *L'affamée*) est presque exclusivement livré à travers les louanges dont la narratrice les inonde : « je lui redis dans ses cheveux, sur ses yeux, qu'elle était belle. Elle détestait les colifichets que sont les compliments⁸⁰. »

L'extrême importance accordée au regard des autres dans l'œuvre leducienne entraîne un rapport particulier aux compliments (et aux insultes), qui affectent tant la narratrice qu'ils en viennent à modifier la réalité, voire à devenir le portrait lui-même. Dans *La bâtarde*, Violette se sent rayonner avec son nouveau tailleur, convaincue pour un instant d'être une belle femme grâce aux commentaires reçus : « Un autre m'a dit que j'étais le plus séduisant, le plus doux des automnes en île-de-France lorsque les roses fleurissent encore⁸¹ », raconte-t-elle à Hermine. Ce bref portrait rapporté est comparable à celui qu'elle pourrait elle-même faire des beaux personnages : la comparaison de la beauté avec le cycle des saisons est assez fréquente tant chez Leduc que dans la tradition littéraire. Il est difficile de croire que cette esquisse la concerne, puisqu'elle ne cesse de déplorer sa laideur, allant jusqu'à souhaiter cacher son visage. Loin d'être objectives, les notations changent sans arrêt selon les commentaires reçus, les regards plus ou moins aimants ont une influence directe sur son estime personnelle.

Portraits dialogués

Même dans les portraits d'autres personnages, la narratrice fait si peu confiance à son jugement esthétique qu'elle cherche sans cesse des avis extérieurs pour cautionner son

⁷⁹ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 44.

⁸⁰ V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 77.

⁸¹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 222.

admiration. L'œuvre leducienne regorge de discussions à savoir si un personnage est beau ou non, sans plus de contenu argumentatif que l'adjectif en soi. Dans *La folie en tête*, après que Violette et sa mère ont croisé Simone de Beauvoir au Café de Flore : « — Elle est belle, tu ne trouves pas qu'elle est belle ? / J'avais les joues en feu à force de vouloir la convaincre. / — Oui elle est belle, a convenu ma mère⁸². » Elle veut à tout prix que la beauté dont elle est témoin soit aussi constatée par autrui : « Elle est belle. Je marche derrière elle. Je présente ma création aux passants⁸³ », raconte la narratrice de *L'affamée*, avant de supplier : « Clients de l'autobus, admirez-la. Je ferai ce que vous voudrez mais admirez-la⁸⁴. » Violette voudrait même son propre amant s'extasier devant sa mère : « Comment trouves-tu ma mère ? Gabriel je te parle et tu ne me réponds pas. Comment trouves-tu ma mère ? Elle ne te plaît pas ? — Non, elle ne me plaît pas beaucoup. — Explique-toi. — Il n'y a rien à expliquer, bonhomme⁸⁵. » Certains rapports d'admiration sont pourtant incommunicables parce que trop personnels : la mère n'est infiniment belle que dans les yeux de sa fille, qui connaît sa gloire passée et nourrit avec elle une rivalité (perdue d'avance) depuis l'enfance.

La forme dialoguée permet ainsi que différents avis entrent en confrontation. La beauté n'est alors pas du tout énoncée comme un fait et chacun doit argumenter afin de faire valoir son jugement. Les personnages peuvent remettre en question les compliments qu'on leur fait, par modestie ou fausse modestie, comme Lol V. Stein répond à Pierre Beugner qui vient de lui dire :

— Vous êtes belle vous aussi.

⁸² V. Leduc, *La folie en tête*, p. 241.

⁸³ V. Leduc, *L'affamée*, p. 226.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 186.

D'un geste de la tête, brusque, comme si je l'avais giflée elle se tourne vers moi.

— Vous trouvez ?

— Oui, dit Pierre Beugner.

Elle rit encore.

— Quelle idée !⁸⁶

Ils peuvent à l'opposé se porter à la défense d'une beauté remise en question, que ce soit celle d'un autre ou la leur, à la manière d'Anna du *Marin de Gibraltar* : « Il m'a demandé : À force de te connaître, je ne sais plus. Est-ce que tu es si belle que ça ? Je lui ai dit que oui⁸⁷. » Leurs interlocuteurs se laissent d'ordinaire convaincre assez vite, comme nous le voyons ici, mais lorsque plus de précision leur est demandée, les personnages n'ont alors d'autre choix que de tenter d'esquisser un portrait à leur tour : « Hélène Lagonelle demande s'il [le Chinois] est beau. L'enfant hésite. L'enfant dit qu'il l'est. Très, très beau ? demande Hélène. Oui. La douceur de la peau, la couleur dorée, les mains, tout. Elle dit qu'il est beau tout entier. / — Son corps, comment il est beau ? / — Comme celui de Paulo dans quelques années⁸⁸. » La jeune fille, qui a d'abord hésité, tranche finalement : non seulement son amant est beau, il est même « très très beau ». Elle nomme l'effet d'ensemble (« beau tout entier ») avant de tenter de le décortiquer à partir de quelques critères comme la douceur de la peau, un portrait tactile qui trahit finalement plus leur intimité qu'il ne donne à voir le personnage. Elle donne ensuite un point de comparaison tout personnel en évoquant ce à quoi ressemblera son petit frère plus tard, se basant sur son imagination plutôt que sur des références objectives ; cette spéculation est fréquente chez Duras, qui perçoit dans les corps d'enfant une promesse d'avenir (dans

⁸⁶ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 84.

⁸⁷ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 254.

⁸⁸ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 95.

L'été 80 : « L'enfant est en maillot blanc. Maigre. On voit clairement son corps, il est trop grand, comme fait en verre, en vitre, on voit déjà ce que cela va devenir⁸⁹ ». Hélène, qui n'a jamais vu le Chinois, doit, tout comme le lecteur, s'en remettre à ces indications pour inventer un visage.

À la recherche du marin de Gibraltar

C'est également en se servant du portrait verbal qu'Anna cherche à retrouver le marin de Gibraltar dans le roman éponyme. À Epaminondas, elle pose « les questions d'usage » :

- Et les yeux ?
- Très bleus.
- Très très bleus ?
- Bleus simplement je n'aurais pas remarqué, oui, très très bleus.
- Tiens, dit-elle.
- Elle réfléchit un petit moment.
- Vraiment tellement bleus qu'on les remarque tout de suite ?
- Tout de suite. Dès qu'on les voit on se dit : tiens, voilà des yeux bleus comme on en voit peu.
- Bleus comment, comme ta chemise, comme la mer ?
- Comme la mer⁹⁰.

Cet échange est une mise en abyme du portrait littéraire : les personnages, tout comme les écrivains, doivent se servir des mots pour faire apparaître un visage. Ils constatent ainsi les limites du portrait : « S'il [Epaminondas] paraissait un peu déconfit n'était-ce pas aussi parce qu'il découvrait que cette reconnaissance était parfaitement incommunicable et qu'aucun récit ne pouvait en rendre compte – même à elle ?⁹¹ » Epaminondas se risque tout de même à la description et utilise pour ce faire les stratégies habituelles : l'utilisation de points de comparaison (la chemise et la mer étant très différents et ne comportant pas le

⁸⁹ M. Duras, *L'été 80*, p. 49.

⁹⁰ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 281-282.

⁹¹ *Ibid.*, p. 281.

même potentiel poétique, il n'est pas étonnant qu'il tranche en faveur de la mer), l'insistance sur l'effet produit (« remarquable ») et celle sur l'originalité du trait (« comme on en voit peu »). Epaminondas n'identifie pas pour autant de quoi cette originalité retourne, si ce n'est qu'en notant une certaine gradation : les yeux sont « très très bleus », c'est donc l'intensité de la couleur qui attire l'attention.

L'interrogatoire se poursuit : « — Et il est grand comment ? / — Difficile à dire. Un peu plus que moi. / — Lève-toi⁹². » Si Anna peut mesurer du regard son interlocuteur, aucune précision supplémentaire n'est donnée au lecteur qui doit s'en remettre à l'évaluation des personnages, surtout qu'il n'a pas de point de comparaison, n'en sachant pas plus sur la taille du marin lui-même. La taille désignée par Epanimondas ne correspond pas au souvenir d'Anna, mais elle n'écarte pas pour autant la possibilité que ce soit bel et bien le marin dont il est question : « — Ce serait drôle, dit-elle, que tu te sois trompé à ce point [sur la taille]⁹³. » Les impressions subjectives sont mises à l'épreuve du souvenir, qui fausse les informations. Toutes les indications sont incertaines et parfois contradictoires, filtrées par les discours interposés, mais aussi et surtout par la mémoire, puisqu'aucun personnage n'a le marin de Gibraltar directement sous les yeux au moment où il le décrit. Les souvenirs peuvent être modifiés, des détails oubliés – ou au contraire magnifiés, comme dans l'esprit d'Anna. Lorsqu'Anna dira plus tard à Epaminondas que « dans [s]es yeux il y a quelquefois je ne sais quoi des siens [ceux du marin]⁹⁴ », l'énigmatique « je ne sais quoi » ne nous indique pas non plus à quoi tient la particularité de leurs yeux. Nous

⁹² *Ibid.*, p. 282.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 301.

savons seulement qu'ils partagent cette particularité – ce qui est sans doute suffisant pour comprendre l'effet suscité chez Anna par la vue d'un sosie de l'homme qu'elle cherche.

Un autre témoin interrogé, l'instituteur que leur présente Louis, raconte n'avoir pour sa part vu le marin qu'avec « le casque colonial et les lunettes noires⁹⁵ », il n'a donc pu « juger que de part et d'autre » de cet attirail. Il peut néanmoins se rappeler que « ses traits sont régulièrement disséminés sur son visage et que ses cheveux – à cause du casque, ce qu'[il dit] ici, est un peu, [s'excuse-t-il], arbitraire – doivent encore et toujours recouvrir complètement la surface de son crâne⁹⁶. » Cette description atteste d'un seul élément perçu directement, les « traits réguliers » qui restent une indication assez floue, et de la coiffure qui n'est que supposée : il n'est pas étonnant qu'Anna doive multiplier les avis pour compléter le portrait-robot à partir de ce type de témoignages elliptiques. L'homme s'en remet ensuite aux racontars :

Toutefois je peux vous dire que nos femmes, excusez-moi, Madame, si je mets à l'épreuve votre sentiment, nos femmes disent que ses yeux sont bleus. Certaines prétendent – j'ai été obligé de me renseigner à mon tour, pour pouvoir vous renseigner de même – qu'ils sont bleus comme le ciel azuré du matin, d'autres disent qu'ils sont bleus comme les lacs des plateaux de l'Atakora dans les vapeurs du crépuscule. Mais les lunettes noires n'étant pas, bien sûr, transparentes, je n'ai rien vu dans ses yeux qui puisse vous guider⁹⁷.

Grâce à cet intermédiaire, de plus amples détails sont fournis à propos des yeux « très très bleus » : la description des paysages traversés dans les yeux du marin de Gibraltar reprend et projette les visions passées du personnage, tirées de sa mémoire mais désormais accessibles à tous, presque comme des films à revoir. Ses yeux sont décrits comme un paysage, comme un ciel ou plutôt comme deux lacs, un paysage du soir ou du matin selon

⁹⁵ *Ibid.*, p. 354.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

les avis. Les deux versions coexistent dans la même phrase sans qu'aucune comparaison ne prédomine sur l'autre, puisque le témoin ne peut se permettre de trancher, n'ayant pas lui-même perçu la couleur décrite. Il reconnaît d'ailleurs que le portrait délivré est peu fiable, basé sur des informations de seconde main qu'il n'a pas pu lui-même confirmer. Le portrait est ainsi brouillé, mais riche, en ce qu'il comprend plusieurs facettes : les yeux du marin peuvent être à la fois tous ces paysages.

Ainsi, il n'est pas étonnant qu'à travers ce portrait morcelé (à l'image du portrait littéraire), le marin ne soit jamais retrouvé : « Ce n'est jamais tout à fait lui, dit [Epanimondas], il y a toujours quelque chose qui ne va pas⁹⁸ » ; « [o]u bien c'est l'histoire qui ne colle pas, ou bien la voix, ou bien la cicatrice... Il y a toujours quelque chose⁹⁹. » Afin d'identifier clairement un personnage, il faut des repères précis, des caractéristiques assez distinctives pour suffire à le reconnaître. Il peut s'agir de traits communs, comme les yeux bleus, qui deviennent singuliers en contexte textuel. Si n'importe quelle caractéristique peut servir à la reconnaissance, il peut néanmoins être nécessaire de les cumuler pour confirmer une identité, puisque plus d'un personnage peut par exemple avoir les yeux bleus et les cheveux noirs (comme l'œuvre durassienne le montre bien).

En cela, la cicatrice apparaît comme un repère de choix – d'abord en ce qu'elle est unique, ensuite en ce qu'elle peut être décrite à l'aide de plusieurs données concrètes, comme sa forme, sa taille et son emplacement. Il s'agit aussi d'un trait caractéristique fortement littéraire en ce qu'elle suggère un récit en soi ; comment cette blessure a-t-elle marqué le corps ? L'état de cicatrisation permet de mesurer le temps qui sépare de l'événement. Le marin de Gibraltar a une cicatrice, ce qui devrait en principe faciliter la

⁹⁸ *Ibid.*, p. 300.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 301.

quête, mais elle est rarement convoquée. C'est que très peu de gens peuvent l'avoir vue, explique Anna à l'interprète qui l'aide à interroger le dernier témoin, une jeune femme dans un village de Montbouts :

[I]l a sur lui une cicatrice très, comment dire ? particulière, qu'on ne peut pas la voir comme ça, de l'extérieur, que seules des femmes, comme elle..., comme moi ont pu voir. Dites-lui que pour nous deux [la femme interrogée et Anna], il est très facilement reconnaissable, grâce à cette cicatrice¹⁰⁰.

Pour utiliser cet indice, il ne faudrait interroger que des femmes ayant été intimes avec le marin, ce qui réduit considérablement le nombre possible de témoins. Anna elle-même, du reste, décrit très peu la marque en question, se contenant de la qualifier de « particulière », ce qui confirme l'originalité du trait sans pour autant le mettre au profit de sa recherche, ni même du portrait. Il semble qu'elle veuille garder ce secret pour elle. Cela tombe bien, puisque l'homme que la femme interrogée connaît a une cicatrice « sous son oreille gauche, sur le cou¹⁰¹ », due à « [u]n coup de couteau [quand] il avait vingt ans¹⁰² » : ce n'est pas le marin de Gibraltar.

La beauté au service de la reconnaissance

Mis à part l'échange de compliments, les personnages se servent essentiellement du portrait verbal pour la reconnaissance. Une description bien faite suffit, en effet, à identifier un personnage : « C'est lui puisque Maurice me l'a décrit ainsi¹⁰³ », affirme sans hésitation Violette dans *La bâtarde* à la vue du meilleur ami de Sachs qu'elle rejoint à la gare. Elle fait à ce point confiance à la parole des autres qu'elle peut intégrer dans son discours les indices qui lui ont été donnés sans avoir elle-même vu la personne en question : « Je ne

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 424.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 426.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 462.

vois pas qui c'est, je ne vois vraiment pas ? Un grand. Les cheveux plaqués. Le teint mat. On le remarque. Toujours bien brossé. Une voix grave. Il ne ressemble pas aux autres facteurs. Elle m'appellera, elle me le montrera par la fenêtre¹⁰⁴. »

Dans ce type de descriptions, les personnages ne signalent que les traits les plus significatifs, qui peuvent servir à l'identification. Le portrait s'arrête dès que l'interlocuteur reconnaît le personnage décrit : lorsque Violette décrit Mlle Radiguet, la fille de Raymond Radiguet employée chez Gallimard, elle commence par identifier le trait le plus marquant (« les joues fardées »), puis décline d'autres caractéristiques jusqu'à ce que Mlle Conan comprenne de qui il s'agit : « — [...] Un nez droit, un nez parfait. Distant sans être hautaine. Elle m'a parlé hier. Oui, plutôt brune¹⁰⁵. » De même, lorsque Violette décrit René à sa mère, elle ne retient du portrait exhaustif que quelques éléments : « Un homme pas très grand. Bien bâti. Des cheveux vaguement bouclés. Une voix sérieuse. Pas grave. Sérieuse. Un pull-over noir, un col roulé¹⁰⁶. » La fiche signalétique est somme toute assez floue (il n'est « pas très grand », avec des cheveux « vaguement bouclés »), mais le plus intéressant est qu'il ne soit question ni de la beauté de René, ni de ses yeux bleus – critères si souvent convoqués qu'ils semblaient pourtant résumer son identité. Cela s'explique peut-être par le fait qu'il s'agit d'observations si subjectives qu'elles ne peuvent servir à la reconnaissance, pour laquelle il est plus pratique de se rabattre sur des traits plus factuels et aisément descriptibles comme l'habillement, la petite taille et la musculature.

Il est en effet étonnant que même dans les paroles rapportées, où le portrait passe très clairement par un regard subjectif, la simple mention de la beauté puisse tout de même

¹⁰⁴ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 408.

¹⁰⁵ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 173.

¹⁰⁶ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 347.

suffire à identifier un personnage. Le narrateur du *Marin*, alors qu'il n'a jamais vu Anna, se croit pourtant à même de la reconnaître : « Je vis immédiatement qu'elle n'y était pas. Comme ils m'avaient tous dit, sauf Eolo, qu'elle était très belle, il était facile de voir qu'il n'y avait sur la plage aucune femme qui aurait pu être cette Américaine¹⁰⁷. » Rappelons que la re-connaissance suppose une vision préalable, une trace paradoxalement dite « oubliée » (alors que c'est sa persistance qui rend possible la reconnaissance), qui coïnciderait avec la nouvelle image et par laquelle le souvenir serait retrouvé. C'est que le préfixe « re », explique Ricœur en dépliant les différentes implications sémantiques du mot, peut être « pris à première vue au sens temporel de répétition¹⁰⁸. » Cela dit, il serait par ailleurs possible de reconnaître quelque chose ou quelqu'un que l'on n'a jamais vu. Ricœur construit tout le raisonnement de son essai *Parcours de la reconnaissance* à partir des définitions du terme de deux dictionnaires lexicographiques (*Le Littré* et *Le Grand Robert de la langue française*) et renvoie à ce propos au *Littré*, qui offre comme deuxième définition du terme : « Connaître à quelque signe, à quelque marque, à quelque indication, une personne ou une chose qu'on n'a jamais vue¹⁰⁹. » La reconnaissance dépendrait de signes assez distinctifs pour permettre l'identification : la cicatrice serait la marque par excellence, assez unique pour chasser les doutes potentiels. Dans le cas présent, cependant, la connaissance n'est basée que sur des ouï-dire, très vagues qui plus est. C'est la multiplication des avis unanimes (« ils m'avaient tous dit, sauf Eolo ») qui donne du poids à l'information et transforme presque les opinions en faits. Cette mise en scène participe aussi au superlatif : la beauté du personnage doit vraiment sortir du lot pour permettre de

¹⁰⁷ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 91.

¹⁰⁸ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 21.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

l'identifier sans l'ombre d'un doute. De fait, quand le narrateur voit finalement le marin de Gibraltar, il le reconnaît tout de suite sans avoir besoin de se référer au portrait qu'on lui en a fait : « je n'eus pas besoin de ces repères. Je le reconnus comme sans les connaître on reconnaît la mer ou quoi ? l'innocence. Cela dura quelques secondes. Puis ce fut fini. Je ne reconnus plus personne¹¹⁰. »

Le Navire Night : force de l'image mentale

Le portrait verbal, tout comme le portrait littéraire, tire sa force de son pouvoir de suggestion – les indications fournies restent assez floues pour que les personnages et les lecteurs puissent s'approprier la description et créer leur propre image mentale. Ces descriptions peuvent ne pas supporter l'épreuve de la réalité, à la manière d'une adaptation filmique nécessairement décevante parce qu'en choisissant un acteur pour incarner un personnage, elle fixe un visage et chasse les autres images potentielles. « [E]n transformant une réalité mentale en représentation physique elle la vide de son intellectualité¹¹¹ », note Vincent Jouve pour expliquer ce phénomène. *Le Navire Night* de Duras offre à ce propos un exemple frappant. Pendant la phase terminale de sa maladie, une jeune femme atteinte de leucémie cultive une relation amoureuse au téléphone avec un homme qu'elle n'a jamais rencontré en personne : « — Ils se décrivent. Elle se dit être une jeune femme aux cheveux noirs. Longs. / — Il dit être un homme jeune aussi, blond, aux yeux très bleus, grand, presque maigre, beau¹¹². » Les informations dévoilées par chacun sont volontairement elliptiques : ils pourraient nommer leur âge plutôt que simplement se dire « jeunes », l'homme pourrait préciser sa taille plutôt que simplement se dire « grand », son poids plutôt

¹¹⁰ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 287.

¹¹¹ V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, p. 41.

¹¹² M. Duras, *Le Navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, p. 24.

que se qualifier de « presque maigre » (l'adverbe fournissant une précision sans plus de mesure). Le processus qui emmène les personnages à se qualifier eux-mêmes de « beaux » est intéressant : l'homme s'est-il fait beaucoup complimenter, ou se base-t-il seulement sur son propre avis ? Le qualificatif est ici convoqué afin de séduire l'interlocutrice, de provoquer son admiration. En le mentionnant, l'homme semble tenir pour acquis que la femme le trouverait beau elle aussi – il doit donc correspondre à un certain standard de beauté. De fait, il a les cheveux blonds et les yeux bleus.

Les protagonistes poursuivent leur description : « — Ils se parlent. Inlassablement. / Parlent. / — Sans fin se décrivent. L'un l'autre. À l'un, l'autre. Disant la couleur des yeux¹¹³. » Il est à supposer que les protagonistes en apprennent plus que le lecteur puisque des informations doivent bien être échangées quand ils « parlent » (quoique rien n'est certain, les personnages durassiens adorant répéter). Leur conversation prend ensuite une tournure sexuelle, la description des gestes dessinant le corps à grands traits : « Le grain de la peau. La douceur du sein qui tient dans la main. La douceur de cette main. En ce moment même où elle en parle, elle la regarde. Je me regarde avec tes yeux. / — Il dit qu'il voit. / Se décrit, lui, à son tour. / Il dit suivre sa propre main sur son propre corps¹¹⁴. » Pour rendre leur description plus concrète, les personnages observent et touchent les parties du corps décrites, le contact immédiat fournissant une preuve – preuve suffisante pour que les amants échangent momentanément leurs regards (métaphore éloquente) et que celui à l'autre bout du fil ait l'impression de voir le corps décrit. Ils atteignent ainsi l'ultime

¹¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

ambition rhétorique de l'hypotypose, qui visait à décrire un objet avec tant de vivacité qu'il le mettrait sous les yeux¹¹⁵.

Par l'analyse des différentes occurrences du verbe « voir » dans *Lol V. Stein*, Laurence Bougault montre bien comment il « pren[d] régulièrement le sens de “imaginer, inventer”, c'est-à-dire “recréer une image dans l'esprit”¹¹⁶ ». La perception n'est certes jamais objective, un « va-et-vient entre désir et réflexion¹¹⁷ », résume Bougault à partir de Merleau-Ponty, mais dans les cas où elle n'est basée sur aucune vision directe, elle se limite alors au pur fantasme. Même si les personnages du *Navire Night* disent parvenir à se « voir », il s'agit plutôt d'une image mentale que d'une vision directe. En effet, l'existence de l'autre n'a pas pour eux d'emprise « réelle » : « il ne [la] reconnaîtrait pas dans le voir, [...] il ne [la] reconnaîtrait que les yeux fermés dans le noir du monde¹¹⁸. » Dans cette existence imaginaire, riche par son flottement, tout est possible. La mourante décrit ses longs cheveux blonds, « très longs, très beaux, une masse énorme, étonnante, dans laquelle elle dort¹¹⁹ ». L'homme l'accuse de mentir, puisque le traitement du cancer cause plutôt la perte des cheveux : « Elle s'étonne. Comment ignore-t-il une chose aussi courante, aussi connue ?... que la leucémie fait les cheveux très longs, très beaux, incomparablement blonds ?¹²⁰ » En réponse à cet étrange argument, il la met à nouveau en doute en « lui rappel[ant] que le premier soir elle s'est décrite brune¹²¹. » La répartie de la femme est brève, mais sans appel : « Elle lui dit qu'il a mal entendu. / Il ne résiste pas¹²². » Le lecteur,

¹¹⁵ P. Fontanier, *Figures du discours*, p. 390.

¹¹⁶ L. Bougault, « Le verbe voir dans le *Ravissement de Lol V. Stein* : construction d'une trace mnésique entre souvenir et fantasme », p. 17.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁸ M. Duras, *Le Navire Night* [...], p. 38.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 47.

au contraire du personnage, peut retourner en arrière et relire qu'elle s'est présentée d'abord comme « une jeune femme aux cheveux noirs¹²³ ». Les contradictions ne s'annulent pourtant pas les unes les autres, les potentiels pouvant coexister dans l'indétermination.

Lorsque l'homme voit finalement le visage de la femme grâce à deux clichés qu'elle lui fait parvenir, la concrétisation du portrait tue les possibles et signe par le fait même la fin de leur amour : « — L'histoire s'arrête avec les photographies¹²⁴ » ; « — Le désir est mort, tué par une image¹²⁵. » Ces clichés ne sont que brièvement décrits et coïncident pourtant avec le portrait que la protagoniste a fourni : « C'est une jeune femme. / Elle a des cheveux blonds, très longs, très beaux. / Elle est assez grande. Mince¹²⁶ », mais le verdict est cruel : « Il dit : elle a un visage banal¹²⁷. » La « banalité » est un qualificatif assez flou, dont l'antonyme serait peut-être la singularité, le « je ne sais quoi » auquel le charme est associé. Malgré son imprécision, l'indication reste sans équivoque : la femme ne lui plaît pas. Comment aurait-elle pu l'avertir et prévenir sa déception ? « Mes cheveux blonds, mais je n'ai pas de *je ne sais quoi* » ? C'est encore ici la reconnaissance qui est en jeu : pour lui ce sont des « photographies méconnaissables¹²⁸ », ce qui suppose donc une connaissance préalable, celle développée par l'imagination. Elles sont méconnaissables à un tel point qu'elles remettent même en question l'intimité de leurs conversations téléphoniques : « [à] partir des photographies il ne reconnaîtrait plus sa voix¹²⁹. » Elle n'est

¹²³ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 52.

¹²⁹ *Ibid.*

pas telle qu'il l'imaginait, mais est-ce qu'un visage réel aurait pu correspondre à ce qu'il imaginait ? Il admet lui-même qu'« [i]l est trop tard pour qu'elle ait un visage¹³⁰ ». Il n'avait en lui qu'une « image noire¹³¹ », une image mentale, et qu'il a dû chasser les photographies de son esprit pour la retrouver et préserver leur lien : « Et puis qu'ensuite encore, lorsque les photographies auraient été oubliées, il aurait retrouvé l'image noire donnée par elle. Il dit n'avoir plus maintenant aucune image d'elle¹³². » C'est sans compter que rien ne garantit qu'elle ait fourni sa propre image et non celle d'une autre femme : les photographies participent peut-être elles-mêmes à la fiction.

2.4 Le regard durassien

Mais est-ce que les personnages chez Duras, même face à face, parviennent vraiment à se voir ? « Vous devez être très belle », dit l'homme à la femme dans *La maladie de la mort*, ce à quoi elle répond : « Je suis là, regardez, je suis là devant vous.¹³³ » Ce type d'échanges se multiplie chez Duras, parfois repris à l'identique. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, même après des heures d'observation, la petite « reconnaît mal [son amant]. Elle le regarde de toutes ses forces¹³⁴ » et lui aussi, suivant la même formule, « la regarde de toutes ses forces. Avec les mains il dénude son visage pour la voir jusqu'au non-sens, jusqu'à ne plus la reconnaître¹³⁵. » Il semble que la perception directe nuise à la vision plus qu'elle ne la permet : « les yeux du chat et de la petite fille se regardent jusqu'à ne plus voir¹³⁶ », dans *Aurélia Paris*. En revanche, dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, c'est avec

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 87.

¹³² *Ibid.*

¹³³ M. Duras, *La maladie de la mort*, p. 21.

¹³⁴ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 140.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 220.

¹³⁶ M. Duras, *Le Navire Night [...]*, p. 173.

les yeux fermés que la femme voit le mieux, que « sans regard elle regarde¹³⁷ » : « Elle dit : Ce n'est pas quand j'ai les yeux ouverts dans la direction de votre visage que je vous vois comme vous avez peur que je le fasse, c'est quand je dors¹³⁸. » Voir revêt ici encore le sens de fantasme. Michel Foucault, dans un entretien avec Hélène Cixous à propos de Duras, situe l'aveuglement au cœur de la poétique durassienne :

Elle est aveugle, presque au sens technique du terme, c'est-à-dire que vraiment le toucher s'inscrit dans une espèce de visibilité possible, ou encore ses possibilités de regard sont le toucher. Et un aveugle, je ne veux pas dire qu'il substitue le toucher au regard, il voit avec son toucher, et ce qu'il touche produit du visible¹³⁹.

La connaissance du corps doit en effet passer par une exploration tactile, qui participe tout autant au portrait : « [i]l caresse mais à peine le corps encore maigre. Les seins d'enfant, le ventre. Il ferme les yeux comme un aveugle¹⁴⁰ » ; « Elle est émerveillée par la main. Elle la touche “pour voir”¹⁴¹. » Les descriptions durassiennes sont souvent à tâtons, aux sens propre et figuré – toujours reprises parce que jamais abouties. Les personnages ne semblent jamais trouver ce qu'ils cherchent, à la manière de la protagoniste des *Yeux bleus cheveux noirs* qui, la tête « sous la soie noire les yeux fermés [...] caresse les yeux, la cavité des yeux, la bouche, l'arête des méplats, le front [de l'homme] [...] [et] cherche en aveugle un autre visage à travers la peau, les os¹⁴². » Tandis que Michel Foucault pose l'hypothèse de l'aveuglement des personnages durassiens, Cixous croit pour sa part que, s'ils voient peut-être, leur plus grand obstacle est de ne pouvoir retenir leurs observations : « Ça donne un regard d'une intensité extrême, parce qu'il n'arrive pas à re-garder. C'est un regard qui

¹³⁷ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 108.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹³⁹ M. Foucault, « À propos de Marguerite Duras », p. 770.

¹⁴⁰ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 78.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴² M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 83.

n'arrive pas à garder¹⁴³. » Ces limites de la mémoire font le désespoir des personnages, perpétuellement en deuil des images perdues, mais permettent le renouvellement incessant de la vision. Il s'agit peut-être du regard idéal pour portraiturer la beauté, puisqu'elle fait alors toujours office de révélation : les personnages ne cessent d'apparaître sans que l'effet qu'ils suscitent n'en soit diminué. Dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, bien après que les personnages ont été présentés, la femme dit à l'homme : « — Je vous vois pour la première fois¹⁴⁴. » Le portrait est ensuite repris grâce à cette vision inédite :

Elle lui dit qu'il est beau d'une façon dont rien d'autre n'est beau dans l'univers, aucun animal, aucune plante. Qu'il pourrait ne pas être là. Ne pas être survenu dans la chaîne de la vie. Qu'on a envie d'embrasser ses yeux, son sexe, ses mains, de bercer son enfance jusqu'à soi-même en être délivrée¹⁴⁵.

La beauté miraculeuse de l'homme chasse toute concurrence possible, et ce tant chez les hommes que dans les règnes animal et végétal : la femme est si obnubilée par ce visage qu'elle ne peut le comparer avec un autre, ni même avec un animal ou une plante, surtout que son esprit n'a pas la faculté de « garder » des images pour analyse ultérieure. Le regard durassien mobilise l'attention de manière si intense qu'il ne peut être soutenu : les personnages doivent baisser les yeux et par le fait même perdre la vision qu'ils avaient momentanément trouvée. Leur quête n'aboutit alors jamais, est encore et toujours à recommencer.

Les impressions suscitées sont si fortes qu'elles doivent être décortiquées par étapes à la manière d'une expérience scientifique qui isolerait chaque trait pour bien le comprendre. Dans *L'amant de la Chine du Nord*, la jeune femme et son amant se renvoient la focalisation comme un ballon dans l'intimité de leur chambre : « Il enlève les mains de son

¹⁴³ M. Foucault, « À propos de Marguerite Duras », p. 764.

¹⁴⁴ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 53.

¹⁴⁵ *Ibid.*

corps, le regard. La regarde. Elle, non. Elle a les yeux baissés, elle se laisse regarder¹⁴⁶ », jusqu'à ce que ce soit son tour : « Elle le regarde encore et encore, et lui il laisse faire, il se laisse être regardé¹⁴⁷. » L'échange de focalisation se fait de manière religieuse, comme la consommation d'un sacrement, un seul regard mobilisant l'attention. Lol V. Stein laisse tomber le sien, aussitôt repris par Tatiana : « Je baisse les yeux. Tatiana qui cherche à trouver mon regard le perd comme une monnaie tombée. Pourquoi Lol qui paraît se passer de tout le monde veut-elle me revoir, moi, Tatiana¹⁴⁸ ? » À défaut de réussir à établir un contact avec son amie, Tatiana Karl ramasse la focalisation matériellement incarnée et prend le relais de la narration.

Les personnages s'offrent au regard de l'être aimé et tentent de rester immobiles pendant qu'ils sont scrutés – attitude très pratique lorsqu'il s'agit de les décrire, qui favorise l'insertion de portraits. Ils ne se regardent presque jamais en même temps, ou du moins pas trop longtemps ; les yeux étant la partie du corps la plus symboliquement chargée, tant dans l'histoire du portrait que chez Duras, l'échange direct de regards canalise la tension entre les personnages, comme dans *Les yeux bleus cheveux noirs* où « [i]ls se regardent. Ils se désirent¹⁴⁹ ». C'est pour contrôler ce désir que les personnages « sont dans la crainte que leurs yeux se regardent¹⁵⁰ », « [i]ls sont dans la peur que leurs yeux se voient¹⁵¹ » et, lorsque cela arrive par mégarde, « [s]ous le coup de ce regard, leurs yeux se sont brûlés, ils fuient et se ferment¹⁵². » Les rares fois où les regards se croisent suscitent chez eux des

¹⁴⁶ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 78.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁸ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 86.

¹⁴⁹ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 144.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 107.

impressions si fortes qu'elles sont relatées comme des péripéties, avec des marqueurs temporels propres aux rebondissements : « Ils se surprennent *tout à coup* à se regarder l'un l'autre. Et à *tout à coup* se voir. Ils se voient jusqu'à la suspension du mot sur la page, jusqu'à ce coup dans les yeux qui fuient et se ferment¹⁵³. » L'expérience brève est si intense que l'écrit ne peut pas la relater, reste suspendu. Il faut aussi noter la gradation entre « regarder » et « voir », la vision se situant plus haut dans la hiérarchie de la scopie durassienne, puisqu'elle signifie vraiment « saisir » autrui, relevant du fantasme tel que décrit par Laurence Bougault.

Il faut être attentif à la circulation du regard pour comprendre le nœud de l'intrigue, explique elle-même Duras : « *Le regard, le croisement incessant des regards qui se perdent l'un dans l'autre, demeure le vrai instrument cognitif pour lequel la réalité des personnages et de l'histoire se dévoile*¹⁵⁴. » Dans *L'amant de la Chine du Nord*, elle note qu'en cas d'adaptation « tout se passerait ainsi par le regard. L'enchaînement ce serait le regard. Ceux qui regardent sont regardés à leur tour par d'autres¹⁵⁵. » La vision est si cruciale chez Duras qu'elle correspond à une prise de pouvoir, mais le combat est bien souvent inégal. Les personnages décrits ne se savent pas toujours observés et, quand ils en sont conscients, ils n'ont pas pour autant la possibilité de regarder en retour celui qui les observe – qu'ils soient endormis ou dos à lui, que l'autre soit caché dans l'ombre alors qu'eux sont bien visibles, ils deviennent « des créatures sans regard, exposées¹⁵⁶ » (à la manière des personnages des *Yeux bleus cheveux noirs*, « aveuglés par la lumière¹⁵⁷ »). Ils

¹⁵³ *Ibid.*, p. 34. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁴ M. Duras et L. Della Terro, *La passion suspendue*, p. 75. C'est l'auteure qui souligne.

¹⁵⁵ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 172.

¹⁵⁶ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 61.

¹⁵⁷ *Ibid.*

sont alors vulnérables, sans possibilité de se défendre, de reprendre le flambeau de la focalisation et de se réappropriier la scène, confinés à leur statut d'objets de regard sans pouvoir à leur tour devenir sujets de la description.

Hélène Cixous note la récurrence de « formules passives » chez Duras telles que « quelqu'un est regardé¹⁵⁸ » : « Tu as partout ces personnages "regardés", [...] c'est l'une des choses qui me gênait, avant que j'aie réussi à accepter ce qu'elle demande : c'est-à-dire la passivité la plus extrême¹⁵⁹. » Les personnages sont consentants, ne luttent pas et s'abandonnent au regard qui les traque. Cette passivité est particulièrement importante dans les portraits de la beauté. Dans son commentaire sur le choix de l'actrice qui incarnerait la jeune fille dans l'adaptation de *L'amant de la Chine du Nord* et qui ne serait pas d'une « beauté seulement belle » (qui aurait donc un « je ne sais quoi »), Duras conclut : « La beauté ne fait rien. Elle ne regarde pas. Elle est regardée¹⁶⁰. » Les beaux personnages, dont la fonction et l'individualité se résument souvent à leur attrait physique, sont objets d'admiration bien plus que sujets qui seraient eux-mêmes dotés de perception. Ils sont décrits à une distance qui nourrit la fascination et l'exaltation et en fait presque des bibelots ; leur silence nourrissant leur aura de mystère. Mais plus encore, chez Duras, c'est comme si la beauté se suffisait en soi, que les beaux personnages étaient si complets qu'ils n'avaient pas besoin de chercher de contact extérieur : « Du moment qu'on est vu, on ne peut pas regarder. Regarder c'est avoir un mouvement de curiosité vers, envers, c'est déchoir. Aucune personne regardée ne vaut le regard sur elle¹⁶¹. » Regarder autrui serait un aveu de faiblesse ; au contraire, les beaux personnages durassiens flottent, évoluant dans

¹⁵⁸ M. Foucault, « À propos de Marguerite Duras », p. 764.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ M. Duras, *L'amant de la Chine du nord*, p. 73.

¹⁶¹ M. Duras, *L'amant*, p. 53.

un monde à part, comme enfermés en eux-mêmes. La dernière phrase est énigmatique : si « aucune personne regardée ne vaut le regard sur elle », ce serait moins la personne en soi que le regard qu'on lui porte qui aurait de la valeur. On en revient toujours à la même définition : la beauté se reconnaîtrait moins à une liste de traits précis en particulier qu'à l'attention qu'elle suscite.

2.5 Triangle de regards

La beauté serait donc celle que l'on remarque, à un tel point que même les personnages focalisateurs se rangent bien souvent à l'avis général sans chercher de définition supplémentaire. Ils peuvent avoir besoin d'un regard tiers pour que la beauté leur soit révélée, à la manière de la mère du *Barrage contre le Pacifique* qui semble n'avoir jamais vu sa fille avant d'être témoin de l'admiration que lui voue M. Jo : « Il regardait Suzanne. La mère vit qu'il la regardait. La mère à son tour regarda sa fille. À la lumière électrique ses taches de rousseur se voyaient moins qu'au grand jour. C'était sûrement une belle fille, elle avait des yeux luisants, arrogants, elle était jeune, à la pointe de l'adolescence, et pas timide¹⁶². » C'est aussi grâce aux indications de son amant que Suzanne comprend sa beauté, mimant son regard à lui selon ses indications : « Suzanne se regarda bien, des pieds à la tête, regarda longuement ce que M. Jo lui demandait de regarder à son tour. Surprise, elle se mit à sourire sans répondre¹⁶³. »

Le désir aurait ainsi besoin d'un médiateur, phénomène qui rappelle la théorie du triangle mimétique : « Avec Duras, l'amour est essentiellement mimétique, au sens où l'entend René Girard : c'est-à-dire que la personne, en tant que sujet désirant, attend que

¹⁶² M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 42-43.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 72.

quelqu'un d'autre lui désigne qui et comment désirer¹⁶⁴ », résume Danielle Bajomée dans son essai *Duras ou la douleur*. S'ils peuvent seuls prendre conscience de la beauté, l'admiration des autres renforce indubitablement la leur. M. Jo dit à Suzanne avec orgueil : « On irait danser, tout le monde vous regarderait. Vous seriez la plus belle de toutes¹⁶⁵ » et Georges, de *La vie tranquille*, « se sentait fier, parce que Maud était belle [...] il se sentait joyeux de l'avoir reconquise et il la présenta avec assurance¹⁶⁶ ». Duras dit elle-même en entretien que ses personnages sont « toujours trois », ce qui donne aux relations « une dimension impossible¹⁶⁷ ». Pour qu'il y ait désir, la triangulation semble nécessaire : « J'ai toujours pensé que l'amour se faisait à trois : un œil qui regarde, pendant que le désir circule de l'un à l'autre¹⁶⁸ », explique Duras en entretien.

Le regard externe peut émaner d'un personnage ou encore être internalisé dans une seule conscience, comme chez la narratrice de *L'amant* qui se décrit à la troisième personne : « Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards, mise dans la circulation des villes, des routes, du désir¹⁶⁹. » Son regard sur elle-même n'est pas direct, mais filtré par un intermédiaire. De même, dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, les deux personnages observent attentivement le corps de la femme, si bien qu'elle « a oublié qu'il est le sien, elle le regarde comme lui le fait¹⁷⁰ ». Ce regard n'est plus dompté par la force

¹⁶⁴ D. Bajomée, *Duras ou la douleur*, p. 30.

¹⁶⁵ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 123.

¹⁶⁶ M. Duras, *Les impudents*, p. 184.

¹⁶⁷ J.-P. Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, p. 28.

¹⁶⁸ M. Duras et L. Della Terro, *La passion suspendue*, p. 76.

¹⁶⁹ M. Duras, *L'amant*, p.15.

¹⁷⁰ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 126.

de l'habitude : cette nouveauté est idéale pour les portraits de la beauté, permettant stupeur et étonnement.

Les triangles amoureux se multiplient aussi chez Leduc, la narratrice aimant souvent deux personnes à la fois (par exemple Cécile et Marc dans *Ravages*), dynamique « emblématique des situations impossibles qui jalonnent sa vie¹⁷¹ », résume Colette Trout-Hall. Surtout, Violette souhaite que tous remarquent la beauté des gens qu'elle aime et c'est toujours pour un regard extérieur qu'elle se pare, « coiffée, maquillée du matin au soir dans le cas où [son amant] viendrait à l'improviste¹⁷² », et cela depuis son enfance. Dans *L'asphyxie*, elle raconte qu'elle soignait son élégance « pour [s]a mère qui était en ville¹⁷³ » et qu'elle risquait de rencontrer. Les critères de beauté à atteindre dépendent de qui la regarde ou pourrait la regarder : Violette cherche à s'ajuster aux désirs, quitte à complètement transformer son apparence, voire à changer de sexe. Parce que Maurice Sachs est homosexuel, elle « avai[t] honte de [s]es hanches de femme [...]. [Elle] [s]e prenai[t] pour Aphrodite, [elle] assassinai[t] [s]a croupe. [S]e métamorphoser en jeune torero sortant vainqueur et glorieux de l'arène...¹⁷⁴ » Elle imagine ici le désir de Sachs pour un autre corps et tente de s'y conformer : même ce regard hypothétique n'est pas direct, passe par un intermédiaire.

2.6 Autoportraits

Puisque les jugements sont toujours médiatisés par des échos extérieurs, l'autoportrait peut-il vraiment exister ? Pas selon Duras, qui dit clairement en entretien qu'elle ne comprend pas ce que signifie « autoportrait » : « Comment voulez-vous que je me

¹⁷¹ C. Trout-Hall, *Violette Leduc, la mal-aimée*, p. 51.

¹⁷² V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 243.

¹⁷³ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 16.

¹⁷⁴ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 281.

décrive ? Les portraits de moi, c'est les autres qui peuvent le faire. Autant de gens que je connais, autant de portraits de moi, ils sont tous valables ; mais moi j'ai rien à dire sur moi¹⁷⁵. » Il en est de même pour les personnages qui, même s'ils se risquent parfois à se décrire eux-mêmes, ne réussissent pas à se détacher des discours externes et à poser de regard personnel sur eux-mêmes, se contentant de rapporter des paroles entendues. Ils décrivent alors leur propre visage comme étranger, de la même façon qu'ils décriraient autrui. Même dans le miroir, ils adoptent un point de vue extérieur sur eux-mêmes : dans *La chasse à l'amour*, alors que son amant la fait tourner dans les airs, Violette aperçoit son reflet sans se reconnaître : « Ce grand corps nu dans la glace de l'armoire tourna cinq ou six fois au-dessus de René¹⁷⁶. » L'effet d'étrangeté créé par leur propre visage ou leur propre corps peut être signalé par un passage à la troisième personne quand vient le moment du portrait : « Là, dans ma chambre, c'est moi. On croirait qu'elle ne sait plus que c'est d'elle qu'il s'agit. Elle se voit dans l'armoire à glace ; c'est une grande fille qui a des cheveux blonds, jaunis par le soleil, une figure brune¹⁷⁷ », observe Françou dans *La vie tranquille* ; « Je me regardai dans la glace du cabinet de toilette. / Visage ravagé, évidemment. L'air tragique. Des yeux trop cernés¹⁷⁸ », détaille Violette dans *La chasse à l'amour*. Cette distanciation est abondamment commentée dans les deux œuvres : Françou poursuit en expliquant qu'elle « ne [s'est] pas reconnue [...] [et qu'elle avait] l'impression que la glace contenait toujours dans son épaisseur je ne sais quel personnage, à la fois fraternel et haineux, qui contestait en silence [s]on identité¹⁷⁹. » Le regard de Françou sur

¹⁷⁵ M. Duras, *Le dernier des métiers*, p. 194.

¹⁷⁶ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 279.

¹⁷⁷ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 121.

¹⁷⁸ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 105.

¹⁷⁹ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 122.

elle-même est inédit, et par le fait même idéal : « J'avais perdu le souvenir de mon visage. Je l'ai vu là pour la première fois. J'ai su en même temps que j'existais¹⁸⁰. »

Le portrait peut ensuite être repris de la même façon que si un nouveau personnage était introduit et devait être présenté : « Je ressemble aux autres femmes. Je suis une femme d'aspect assez quelconque, je le sais. Mon âge est un âge moyen. On peut dire qu'il est encore jeune¹⁸¹. » L'autoportrait est constitué à partir d'un tissu de discours ambiants, toutes les données fournies ici sont médiatisées : « on peut dire » signale l'avis général, qu'elle rapporte ou imagine, et « je le sais » semble prévenir une quelconque objection – Françou ne voudrait surtout pas paraître présomptueuse. C'est qu'elle ne s'est jamais fait dire qu'elle était belle : « Ce que tout le monde a le droit d'entendre, parce que c'est vrai pour tous les cas d'un certain point de vue au moins, je ne l'ai jamais entendu¹⁸². » Tout le monde est beau d'un certain point de vue : c'est dire l'importance des conditions d'observation, mais surtout, du personnage focalisateur – un regard aimant pouvant magnifier tous les défauts. Pourtant, dans ce cas-ci, même la mère de Françou ne lui a jamais dit qu'elle était belle, lui a seulement répondu qu'elle n'était « pas laide, que [s]a figure [était] régulière, que [s]es cheveux [étaient] drus et qu'[elle] ressembl[ait] à sa jeune sœur qui était jolie et aimée¹⁸³ ». Les regards extérieurs biaisent son jugement sur elle-même et elle doit s'en éloigner pour que son regard – et par le fait même son portrait – s'en libère et change :

Il m'arrive de me regarder et de ne pas être de l'avis général. La nuit, à condition qu'aucun signe n'arrive des autres chambres et ne me rappelle l'indifférence du monde, il m'arrive de me trouver belle. Je me sens émue

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁸² *Ibid.*, p. 162.

¹⁸³ *Ibid.*

devant la régularité de mon corps. Ce corps est vrai, il est vrai¹⁸⁴.

Les deux seuls critères convoqués ici sont la régularité des traits et l'indifférence générale qui la supplante. La symétrie est synonyme de beauté, mais ne se suffit pas en soi : même si aucun trait ne détonne dans son visage, qui attirerait l'attention ou la ferait basculer dans la laideur, elle n'a tout de même pas ce « je ne sais quoi » qui la rendrait belle. Pourtant, ce visage quelconque, une fois hors de la masse, dans l'isolement de la nuit, peut être considéré en tant que tel, sans plus de point de comparaison, et ainsi dévoiler une certaine beauté.

Le miroir

Le miroir est un accessoire intéressant en ce qu'il permet aux personnages un certain contrôle sur leur portrait alors que, sans possibilité de s'observer eux-mêmes, ils dépendraient entièrement de l'avis des autres. Hamon analyse le lieu commun des reflets dans le miroir, où « la description physique du personnage [est] réfléchi[e] et endossé[e] par le personnage lui-même¹⁸⁵ ». Cette mise en scène est pratique car elle fournit non seulement un cadre à la vision, comme le ferait une fenêtre, mais aussi parce que les personnages qui se mirent sont bien souvent immobiles, prennent la pose idéale à leur description. Mais la description est-elle alors véritablement endossée par le personnage lui-même ? Les autoportraits tout comme les portraits sont tissés de ouï-dire : à la manière de Françoise, les personnages ont bien du mal à se détacher des jugements extérieurs pour poser un regard « neutre » sur eux-mêmes.

C'est sans compter que les reflets ne sont pas du tout fiables, au contraire, pouvant se transformer en véritables fantaisies bien loin de la réalité : « Je n'ai que moi, miroir. J'ai

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 162-163.

¹⁸⁵ P. Hamon, *Du descriptif*, p. 185.

besoin d'un bon reflet. Triche un peu¹⁸⁶ », supplie la narratrice de *L'affamée*, supplication si bien faite qu'il deviendra plus loin « le miroir qui ne reflète que la beauté¹⁸⁷. » Cette illusion, bien sûr, ne dure pas ; aucune image ne dure longtemps, nous l'avons compris, la beauté tout comme la laideur devant constamment être confirmée, que ce soit par un regard extérieur ou par une nouvelle évaluation. Le reflet n'est pas du tout acquis, peut se dérober et échapper aux personnages qui le cherchent sans cesse pour vérifier qu'il (et par extension eux-mêmes) existe encore.

C'est le plus souvent leur propre reflet que les personnages observent dans le miroir, mais ils peuvent aussi y croiser le regard de quelqu'un d'autre, lui-même en train de se mirer : « Hermine se regardait dans la glace. [...] J'observais Hermine dans la glace, elle m'observait¹⁸⁸ », raconte par exemple la narratrice dans *La bâtarde*. Le portrait est ici encore indirect, délayé par un triangle de subjectivités : on regarde quelqu'un qui se regarde lui-même. Tout comme chaque élément d'une description est sursignifiant, les miroirs n'apparaissent pas comme simples éléments du décor, mais deviennent plutôt des symboles de distanciation. Duras explique en entretien qu'elle aime utiliser des miroirs dans sa production cinématographique, parce qu'ils sont pour elle « des trous dans lesquels l'image s'engouffre et puis ressort¹⁸⁹ » et qu'« on peut éloigner l'image à l'infini dans un miroir¹⁹⁰. »

Marie-Annick Gervais-Zaninger fait remarquer l'omniprésence de miroirs cassés dans les romans du 20^e siècle, représentatif de l'identité en fragments ; « facteur de confusion et

¹⁸⁶ V. Leduc, *L'affamée*, p. 122.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 191.

¹⁸⁸ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 198.

¹⁸⁹ M. Duras et M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 72.

¹⁹⁰ *Ibid.*

d'inquiétude, [le miroir fêlé] est un instrument de dissociation qui, loin de la constituer, mine au contraire l'identité du sujet¹⁹¹. » En se basant sur l'*Histoire du miroir* de Sabine Melchior-Bonnet, elle rappelle que le miroir était d'abord à l'Antiquité un objet rare et précieux, de petite taille, qui a été de plus en plus commercialisé et agrandi jusqu'à « ce que les surfaces réfléchissantes occupent tout l'espace des villes, transformées en palais des glaces¹⁹² ». Cette facilité de l'homme contemporain à observer sa propre image perturbe la connaissance de soi. Chez Leduc, la narratrice est dépendante des miroirs ou de n'importe quelle surface vitrée pouvant lui renvoyer son reflet : « J'ai repris le miroir après leur départ, comme une droguée reprend sa seringue¹⁹³ » ; « Je t'en prie, Paris, sois plus transparent. Je ne me vois pas dans chaque vitrine¹⁹⁴. » Elle a besoin d'une validation constante, besoin masochiste parce que sa quête de beauté est vouée à l'échec et que sa laideur lui est ainsi sans cesse rappelée : le miroir devient un « juge qui la condamne à la laideur à perpétuité¹⁹⁵ », souligne Colette Trout-Hall, témoin d'une « lucidité qu'elle fait sienne¹⁹⁶. » Le miroir transmet bien plus un point de vue extérieur – celui d'un juge – qu'il ne réfléchit la vision de la narratrice, même si elle finit par s'approprier ce point de vue et le faire sien. C'est que, justement, Violette accorde beaucoup plus de crédit au regard d'autrui qu'au sien.

Il n'est alors pas étonnant que les yeux en eux-mêmes soient considérés comme des miroirs : « [l]e miroir se retrouve aussi dans le regard des autres que Violette Leduc

¹⁹¹ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages*, p. 172.

¹⁹² *Ibid.*, p. 172-173.

¹⁹³ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 356.

¹⁹⁴ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 216.

¹⁹⁵ C. Trout-Hall, *Violette Leduc, la mal-aimée*, p. 98-99.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 99.

imagine constamment fixé sur elle, regard qui la traque et l'obsède¹⁹⁷ ». Les yeux, « miroirs de l'âme¹⁹⁸ » dans la tradition littéraire, deviennent chez Leduc des miroirs tout court : « Je domptais les miroirs dans ses yeux, elle domptait les miroirs dans mes yeux¹⁹⁹ », raconte l'adolescente dans *Thérèse et Isabelle*. Ce regard sur l'autre mobilise à un tel point les protagonistes qu'elles deviennent entièrement des surfaces réfléchissantes : « Elle me reflétait, je la reflétais : deux miroirs s'aimaient²⁰⁰. » C'est un regard imaginé, Trout-Hall le souligne bien : il s'agit de sa propre évaluation que Violette projette dans les yeux d'autrui, si bien qu'il s'agit véritablement d'un « miroir ». En effet, elle devine et appréhende bien souvent les jugements sans qu'ils soient clairement énoncés : « Les femmes sortaient leur miroir de leur sac, mais elles se miraient dans mon visage. [...] Les femmes me détaillaient et me renvoyaient ma laideur²⁰¹ », se plaint la narratrice de *L'affamée*, alors que les femmes en question ne disent pourtant mot. Bien qu'elle ait besoin de regards extérieurs, l'interprétation de ces regards est biaisée : Violette est si autonome dans sa dépréciation qu'elle peut même parler du « miroir sous [s]es paupières²⁰² ».

Un jeu de miroir se met également en place entre Violette et sa mère, qui ont besoin du regard et de l'approbation de l'autre. Berthe questionne souvent sa fille à propos de son apparence, pour vérifier sa tenue ou son maquillage comme on le ferait à l'aide d'un miroir de poche : « Je l'ai embrassée, elle a répondu : “Ma robe te plaît-elle ?” Nous parlions de sa toilette dans le taxi²⁰³. » Violette peut lui donner son avis et discuter des détails, mais

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ L. Desjardins, *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, p. 18.

¹⁹⁹ V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 130.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 137.

²⁰¹ V. Leduc, *L'affamée*, p. 87.

²⁰² V. Leduc, *Ravages*, p. 419.

²⁰³ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 128.

c'est également les traits que les deux femmes partagent qui leur permettent de jouer le rôle de miroir, de se reconnaître chez l'autre comme dans un reflet. Le miroir est ainsi utilisé comme synonyme de ressemblance, même si Violette ressemble plus à son père : « Mon miroir, manman [*sic*], mon miroir. Non je ne veux pas de toi, hérédité²⁰⁴. »

Le miroir est aussi un outil crucial pour tous les soins de beauté enseignés par Berthe à sa fille. Violette assiste pendant son enfance aux préparatifs de sa mère qui, lorsqu'elle s'apprête à sortir, se pratique dans son reflet comme avant d'entrer en scène : « Le sac perlé et l'ombrelle à la main, elle séduisait le miroir. C'était la répétition générale²⁰⁵. » Si le miroir peut être séduit, c'est qu'il devient un personnage. Un personnage cruel, certes, quand il s'agit de renvoyer à Violette son image : « La glace à trois faces de Schiaparelli est un vampire. Je suis moche²⁰⁶ », mais qu'elle s'efforce de convertir en allié à force de supplications. *L'affamée* regorge notamment d'impératifs directement adressés à son reflet : « Travaille aussi, miroir. Voici le grand bleu pour les paupières. Tu m'offriras des bouquets. Donne-moi la floraison de mai. Je t'appuierai contre mon visage. Je te réchaufferai. Les fards sont à côté de nous. Ils vont te flatter miroir. Flatte-moi. Fleuris mes yeux²⁰⁷. » La narratrice se maquille devant la glace et tente de lui plaire, de la réchauffer et de la flatter, afin qu'elle lui rende les faveurs et que son image fleurisse. Elle croit pouvoir embellir avec son aide et lui offre de travailler en équipe dans cet espoir : « Reprends-moi, miroir. Nous ferons des efforts ensemble. Je laverai mes yeux. Je me poudrerai. Reprends-moi, miroir disloqué. Je te sourirai. Sois doux²⁰⁸. » Si elle demande au miroir de la

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

²⁰⁵ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 7.

²⁰⁶ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 215.

²⁰⁷ V. Leduc, *L'affamée*, p. 122.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 121.

« reprendre », c'est qu'il l'aurait auparavant rejetée – c'est dire la profondeur de son mal-être, surtout que le miroir représente, par contiguïté, le visage qui y apparaît. En s'adressant au miroir, elle s'adresse aussi à son visage. Elle peut passer indissociablement de l'un à l'autre, par exemple lorsqu'elle se penche sur la rivière comme Narcisse :

Le reflet de la rivière est généreux. Tu es une rivière chatoyante, miroir. Tu es un coup de couteau pour mon visage mais tu es un coup franc. Visage tu es laid mais tu es plein d'amour. Je veux te voir grossir de près. Je t'ai mis en quarantaine. J'ai fui les glaces des vitrines pour me cogner aux passants qui riaient de moi. Je te cachais entre les draps ou bien entre les serviettes, miroir, je pensais quand même à toi. Je saignais. Nous nous affrontons, nous nous confondons, tu commets quand même un assassinat²⁰⁹.

Le miroir est un objet manipulable, qui peut être retourné et voilé, au contraire du visage, indissociable du corps et donc plus difficile à oublier et à faire oublier. Cacher le miroir revient pour elle à cacher symboliquement sa tête. Mais même en s'éloignant de son reflet, Violette ne peut pas faire taire sa honte. La relation de Violette avec son propre visage – comme élément extérieur à soi – est aussi problématique et douloureuse, sinon plus, que ses relations humaines. Elle le perçoit comme un élément antagonique, détaché d'elle-même. Sa relation au miroir n'en est que plus violente, vécue comme « un coup de couteau » qu'elle accuse avant de riposter : « J'ai ramassé la hache. J'ai des forces. Je serai le bourreau. Je fus le bourreau de la glace des lavabos. Ne plus se voir. Sainte délivrance. J'ai frappé. Je frappe²¹⁰. » Un miroir est fragile et se casse facilement (entraînant le malheur des superstitieux et indéniablement celui de Violette), mais c'est par extension son visage qui se décompose, « des croûtes se décoll[ent] de [s]on visage²¹¹ » en même temps que tombent les morceaux de vitre. Cette jouissive autodestruction lui offre un moment de

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 123.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 156.

²¹¹ *Ibid.*, p. 156-157.

répit : « Je ne me vois plus. Je m'écoule entre les berges. J'ai remercié la hache. J'ai adoré le tranchant. Je n'ai plus de reflet. J'ai dansé sur mes croûtes²¹². » Cependant, même si Violette brisait toutes surfaces réfléchissantes, il faudrait qu'elle s'isole complètement pour pouvoir oublier sa laideur, constamment rappelée par la présence des autres, miroirs de chair qui lui renvoient sa propre image, car « [l]es visages sont des miroirs incassables²¹³. »

2.7 Conclusion : unanimité des avis

La beauté soulève des appréciations partiales et emportées qui rendent impossible sa description factuelle. L'autoportrait est un bon exemple : complètement dicté par les injonctions extérieures, il se modifie du tout au tout selon les avis transmis. Cependant, même si la beauté est une valeur subjective, c'est l'unanimité des avis qui étonne le plus : les différents témoignages ne font que corroborer l'impression première et agissent ainsi comme preuve. Les beaux personnages ne cessent de créer un effet d'apparition et de commotion, de susciter l'émoi des personnages focalisateurs. Les rares caractéristiques évoquées restent stables malgré les différents points de vue qui ne font finalement que justifier la reprise à l'identique des mêmes portraits. Il semblerait que la répétition obsessive dépasse la simple réitération pour révéler une qualité immuable, résistant à toute forme de modalisation – peu importe le point de vue, l'angle, 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 inoubliable.

²¹² *Ibid.*, p. 157.

²¹³ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 273.

DEUXIÈME PARTIE : FONCTION NARRATIVE DE LA BEAUTÉ

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

Même discutée de long en large et filtrée par des faisceaux de subjectivités, la beauté reste fixe. Duras et Leduc ne nient pas pour autant complètement le temps qui passe, au contraire : elles en font le sujet principal de leurs portraits. Elles reconduisent en effet l'opposition entre idéalité et éphémère, en reprenant les mêmes clichés tout en insistant sur la fragilité de la beauté qui peut être perdue. Dans les portraits de beauté, le parallèle avec la nature se révèle insistant : les « jeunes filles en fleurs » sont une manifestation convenue et évidente de ce cliché de description. C'est le *memento mori* de la nature morte, qui rappelle la vanité des choses en intégrant dans la composition un crâne ou un autre symbole de la mort à venir. Le vocabulaire horticole illustre la beauté, mais aussi et surtout son déclin : les fleurs ne sont pas éternelles. La narratrice leducienne « embrass[e] longtemps [sa mère] sur ses joues *flétries*¹ » ou remarque dans la rue « une vieille femme dont la couleur des yeux s'est *fanée*² » ; une danseuse cambodgienne observée dans un récit inédit des *Cahiers de la guerre* de Duras « est jeune encore, et cependant sa beauté est *mûre* et déjà prête au sacrifice du déclin³ ». Comment peut-il se dégager alors des portraits une impression si statique ? Ce chapitre cherchera à analyser la temporalité des portraits pour montrer les deux mouvements en tension et à comprendre comment la beauté résiste au passage du temps, reste fixe malgré les incessantes mentions temporelles qui disent sa disparition à venir.

¹ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 347. C'est nous qui soulignons.

² V. Leduc, *L'affamée*, p. 187.

³ M. Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, p. 376. C'est nous qui soulignons.

3.1 Conscience de la perte possible

La valorisation de l'éphémère vient avec une grande conscience de l'aspect organique du corps humain menant de façon étonnante à une esthétisation de son processus de décomposition. La narratrice de *L'affamée* s'imagine déjà compost : « Mon corps aspire à la terre. Il n'aspire qu'à cela. Je ne suis pas morte mais je suis en avance. Je pense à cette parcelle que j'engraisserai⁴. » Les métaphores végétales foisonnent tout particulièrement chez Leduc et plus encore dans *Thérèse et Isabelle*, où chaque partie du corps évoque une espèce du règne végétal (« Pourquoi ne suis-je pas la chevelure du saule pour sa main qui caresse mes cheveux ?⁵ »), si bien que le portrait finit par constituer un paysage printanier à part entière : « La main se promenait sur le babillage des buissons blancs, sur les derniers frimas des prairies, sur l'empois des premiers bourgeons. Le printemps qui avait pépié d'impatience dans ma peau éclatait en lignes, en courbes, en rondeurs⁶. » Thérèse et Isabelle cultivent ainsi ensemble un jardin d'Éden, utopie qui ne peut pas durer. En effet, le récit profondément nostalgique s'articule dans la conscience d'une perte possible et une grande menace plane sur les moments d'innocence. Thérèse lui répète : « Tu es belle. Je ne veux pas te perdre⁷ », associant le sentiment de beauté à la perte. Inévitablement, les saisons passeront et les adolescentes se quitteront. Elles pressentent la fin de la belle saison et l'arrivée de l'automne : « Ma bouche rencontra sa bouche comme la feuille morte la terre⁸ » et doivent déjà se séparer chaque matin quand survient « [l']aube et ses linceuls⁹. » Alors qu'elles sont pourtant encore adolescentes, elles imaginent leur vieillissement et leur

⁴ V. Leduc, *L'affamée*, p. 161.

⁵ V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁹ *Ibid.*, p. 141.

mort. Leurs jeunes corps sont déjà pourrissants : « Nos membres murissaient, nos charognes se décomposaient. Exquise pourriture¹⁰. » Loin de susciter l'aversion, ces descriptions illustrent au contraire le désir qu'elles ont l'une pour l'autre et qui est source de leur dégradation précipitée : « Isabelle grisait mes chevilles, mes genoux pourris de délices. J'étais fondue de chaleur comme un fruit, j'avais le même écoulement de liqueur¹¹. »

L'œuvre leducienne met en scène la « flétrissure de l'organique¹² » en opposition avec un paradoxal désir de fixité, comme l'identifie Adelaide Perilli à partir du célèbre incipit de *La bâtarde* : « j'aurais voulu naître statue, je suis une limace sous son fumier¹³ ». Selon Perilli, cette phrase symptomatique « nous ramène à l'éternel contraste [leducien], un clair-obscur baroque, entre la beauté d'une statue et la désagrégation "mésomorphe" de la substance¹⁴. » Les deux pôles seraient ainsi juxtaposés, aucun ne tranchant sur l'autre. Le portrait de la beauté canalise cette tension puisqu'elle est particulièrement éphémère, donc particulièrement organique, tout en étant la source de multiples représentations figées. Pour Perilli, l'œuvre de Leduc agit comme une résistance « à la forme décisive, nettement dessinée, [à laquelle] Violette Leduc substitue l'informe, le magma, le Chaos¹⁵ », cette résistance affectant la structure même du langage. Le foisonnement de la langue leducienne n'offre certes pas de représentation figée et immobile à la manière d'une statue, mais les portraits sont étonnamment fixes malgré leur décomposition apparente, qui est sans cesse

¹⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹¹ *Ibid.*, p. 46.

¹² A. Perilli, *Contresquisses : trois études sur Violette Leduc*, p. 184.

¹³ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 23.

¹⁴ A. Perilli, *Contresquisses*, p. 184.

¹⁵ *Ibid.*

annoncée et imaginée sans pour autant évoluer ni même affecter les personnages : Thérèse sort du roman séparée d'Isabelle, mais entière et encore jeune.

Chez Duras, il est plus question d'usure que de pourrissement, comme si la beauté était un objet qui s'abîmait au fil du temps. Déjà, dans *La vie tranquille*, Françoise explique par ce phénomène les transformations de son corps : « Sur toute ma surface je suis usée d'une usure pour rien, celle du temps qui a passé¹⁶ » (elle est alors âgée de vingt-cinq ans). Le temps agirait comme une patine qui abîme les surfaces et laisse des marques. Il peut même procéder plus violemment : « J'ai un visage détruit¹⁷ », annonce 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 ». Par exemple, la même Françoise aimerait « [d]evenir distraite, joyeuse, lisse et belle à regarder¹⁸ » et, en entretien avec Pierre Dumayet, Duras parle d'une étrangère qu'elle a croisée dans un bal et qui a inspiré le personnage de Lol V. Stein : « Elle m'avait frappée parce qu'elle était... belle d'une part, et, *intacte* physiquement¹⁹. » 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 Rachel Mequer dans *Un barrage contre le Pacifique* est décrit comme « parfait, définitif, supérieurement préservé de toute atteinte²⁰ ».

La beauté semble rester intacte dans la jeunesse, comme préservée sous une cloche de verre ou une pellicule plastique, tandis que le vieillissement est en revanche un mouvement

¹⁶ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 170.

¹⁷ M. Duras, *L'amant*, p. 8.

¹⁸ M. Duras, *La vie tranquille*, p.178. C'est nous qui soulignons.

¹⁹ P. Dumayet, *Dits à la télévision*, p. 10. C'est nous qui soulignons.

²⁰ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 333.

irréversible, qui se précipite une fois engagé : « C'est aux mains sur son visage qu'elle [Maria de *Dix heures et demie du soir en été*] le sent, qu'elle le sait, qu'elle fût belle mais qu'elle a commencé à l'être moins. C'est à la façon, sans aucun ménagement, dont elle passe les mains sur son visage, qu'elle sait qu'elle a accepté d'être défaite, à jamais²¹. » Les transformations infligées par l'âge sont décrites avec un vocabulaire funeste : les visages sont défaits, détruits, ravagés. Il n'est alors pas étonnant que les narrateurs, comme les personnages, cherchent à tout prix à stopper ou ralentir le vieillissement pour éviter de franchir ce point fatal. Sara, dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, se prépare à vivre cette étape de sa vie : « elle croyait que c'était pour elle le moment de vieillir et [...] elle eût préféré que cela se passât ailleurs, loin de Jacques – car Sara en étant quand même encore là, à croire que l'amour, lui ne pouvait vieillir²² ». Elle veut vivre seule le début de son déclin : son vieillissement est inévitable, mais il semble qu'elle puisse choisir le moment où il débutera. Le basculement se situe à un point précis : la femme des *Yeux bleus cheveux noirs* explique à l'homme que « [t]out à coup, dans le tissu de l'univers, à l'endroit de cette petite étendue de [son] visage il s'est produit une faiblesse soudaine de la trame, mais à peine, à peine l'accroc d'un ongle dans un fil de soie » et à partir duquel elle comprend « l'identité du sort qui leur était réservé, à savoir qu'ils étaient emportés ensemble et broyés de la même façon par le mouvement du temps, cela jusqu'à la trame lisse de l'univers de nouveau obtenue²³. » Il semble s'opérer chez Duras une faille où les personnages s'engouffrent pour vieillir et à l'extérieur de laquelle le monde reste étonnamment « lisse », fixe.

²¹ M. Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, p 98-99.

²² M. Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, p. 55.

²³ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 138-139.

La menace de la dégradation à venir est particulièrement imminente quand il s'agit de femmes matures, « entre deux âges » pour reconduire un cliché de description. Les portraits de la vieillesse sont hautement narratifs, portant les marques du passé : « notre visage raconte nos hiers, nos avant-hiers avec des plis, des rides, des rictus²⁴ », écrit Leduc. La mise en scène de la beauté s'articule alors dans la conscience d'une perte possible – saisie à un moment extrêmement éphémère, sur le point de s'éteindre et de basculer dans la vieillesse. Marie-Claude Carpenter dans *L'amant* « avait quarante-cinq ans, l'âge déjà, l'âge même²⁵. » Elle était « à peine fanée. Plutôt belle [...]»²⁶. « L'âge même » serait ce moment où le visage a atteint son plein potentiel de charme, ni éclatant de jeunesse ni pétri de vieillesse, profitant du sursis précieux où il est encore « à peine fan[é] ».

La beauté et la jeunesse sont si étroitement liées dans les œuvres à l'étude, presque utilisées comme synonymes, que le charme des femmes plus âgées étonne jusqu'aux personnages eux-mêmes : « Il dit qu'elle est belle, Anne-Marie Stretter, que lui la trouve belle, quel visage, dans sa jeunesse elle devait l'être moins que maintenant, c'est curieux, mais il ne peut pas l'imaginer plus jeune, très jeune femme²⁷ » ; « – Elle [Anne-Marie Stretter] est belle... je croyais qu'elle était plus jeune...²⁸ ». Ces portraits renvoient par extension aux portraits de la jeunesse, toujours sous-entendus dans les descriptions : si la femme vieillissante suscite un tel effet, sa vue devait jadis dépasser l'entendement. L'adverbe « encore » accompagne souvent la mention de la beauté dans ces portraits atypiques : « C'est elle, Madame Stretter, dit le directeur. / — Possible, dit le vice-consul.

²⁴ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 277.

²⁵ M. Duras, *L'amant*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ M. Duras, *Le vice-consul*, p. 170.

²⁸ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 40.

/ — Plus jeune. Belle encore ? / — Possible²⁹ » ; « [e]lle est encore belle, la patronne de la Marine [dans *Emily L.*], avec des yeux sombres et une peau de porcelaine blanche rosie à l'endroit des joues, des lèvres³⁰. » La beauté devient alors quelque chose de persistant plutôt que de simplement affirmé, comme si elle possédait sa durée propre. La peau de porcelaine souligne bien son caractère fragile et précieux ; le sursis semble ajouter une valeur à la beauté plutôt que de la diminuer.

Alors que tout semble pourtant tendre à la dépréciation, les critères de beauté déclinant ou disparaissant, les portraits des femmes vieillissantes restent, particulièrement chez Duras, fortement élogieux. Le célèbre incipit de *L'amant* en est un bon exemple : « je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté³¹ », dit un inconnu à la narratrice. Elle utilise ce commentaire comme amorce pour remonter à l'histoire de cette dévastation de son visage, qui apparaît indépendante du passage du temps, plutôt liée aux événements de l'histoire (« très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie³² »). Ce vieillissement est « prémonitoire », avec ses yeux « cernés en avance sur le temps³³ », qui racontent l'histoire avant même qu'elle ne survienne. Le terme « dévasté », nettement dépréciatif (voire dramatique puisqu'il évoque un irréparable séisme), détonne avec ce qui semble pourtant être un compliment – et l'est bel et bien dans la poétique durassienne. En effet, chez Duras, la « déchéance par la vieillesse » semble ajouter un « élément nostalgique

²⁹ M. Duras, *Le vice-consul*, p. 78.

³⁰ M. Duras, *Emily L.*, p. 33.

³¹ M. Duras, *L'amant*, p. 7.

³² *Ibid.*, p. 12.

³³ *Ibid.*

à l'amour³⁴ », souligne très justement le journaliste Jean Versteeg dans un entretien avec l'écrivaine à la parution d'*Emily L.* En réponse à Versteeg, Duras explique que « [l]a vieillesse d'Emily L. n'est pas une déchéance, c'est une splendeur livrée à elle-même, un rayonnement qui s'ignore, celui du subissement des choses, de l'âge³⁵. » L'idée de l'âge comme « subissement » implique une part de fatalité, mais ne fait finalement que renforcer la splendeur inopinée de la beauté qui résiste malgré tout. Ainsi, la femme identifiée hyperboliquement dans *Les petits chevaux de Tarquinia* comme « le spectacle de la beauté » est très vieille. Elle est décrite avec en fond de toile le paysage dans lequel elle semble se fondre, depuis si longtemps au monde qu'elle ne fait plus qu'un avec lui : « elle avait dû vivre sa vie près de la mer. Son odeur à elle s'était perdue avec le temps. Elle avait maintenant celle des grèves brûlantes fleuries de lichens morts³⁶ ». Les plantes mortes décoorent et embaument plutôt la grève que de la polluer, elles sont mises en valeur plutôt que simplement balayées. Ainsi, les portraits de la beauté « déclinante » seraient particulièrement puissants parce qu'éphémères, pouvant être regrettés et dès lors encensés.

3.2 Passage du temps visible à l'œil nu

L'écoulement du temps est ainsi décrit par des actions si fortes qu'il paraît précipité et que les narrateurs peuvent dès lors relater ses effets (l'usure, le pourrissement). Le temps agit pourtant beaucoup trop lentement pour être observé, même avec la plus grande minutie. Selon le philosophe sinologue François Jullien – qui se penche dans *Les transformations silencieuses* sur le rapport des sociétés occidentales au vieillissement mais aussi aux changements climatiques et à toutes ces évolutions qui ne se voient pas à l'œil

³⁴ M. Duras, *Outside*, p. 599.

³⁵ *Ibid.*, p. 599-600.

³⁶ M. Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, p. 43.

nu –, le temps biologique œuvre quotidiennement de manière infime mais implacable : « nous ne pourrions saisir qu'en gros et, de ce fait, après coup et brutalement ce qui ne se passe, en fait, que graduellement et dans l'infiniment petit ; parce que nous n'aurions pas la vue assez perçante, en somme ou l'ouïe assez fine, pour distinguer ce microscopique³⁷. » En revanche, les narrateurs des œuvres à l'étude réussissent à capter à l'œil nu les plus infimes modifications : la protagoniste de *La bâtarde* observe un homme de vingt ans pour « guetter au coin de sa bouche si le dernier pétale de l'adolescence va tomber, et retenir la ligne brisée de son épaule³⁸. » C'est par l'écriture qu'elle se propose de préserver cette jeunesse fugitive. Les instants de beauté ne passent pas inaperçus pour elle, qui consigne aussitôt ce qu'elle voit afin que rien ne soit oublié.

Ce travail apparaît crucial car le vieillissement est à l'œuvre, inexorable mouvement dont les narrateurs et narratrices dans les œuvres à l'étude ont parfaitement conscience : « À l'ombre de ma peau, ma chair travaille, dévore les jours les uns après les autres avec une avidité toujours égale³⁹ », explique une Françoise résignée dans *La vie tranquille*, tandis que la narratrice de *L'affamée* se dit « le sujet épouvanté d'une horloge qui est une bonne ouvrière⁴⁰ » et croit que la mort qui la menace est « [l]a paresseuse, la minutieuse. Celle qui se fait aider par le temps⁴¹. » Le temps est une donnée invisible à l'action imperceptible, qui modifie le corps à l'insu des regards – on ne peut en percevoir que les effets après coup, explique Jullien : « On ne voit pas le blé mûrir, mais on en constate le résultat : quand il est mûr et qu'il faut le couper⁴² ». De même, nous ne pouvons

³⁷ F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, p. 26.

³⁸ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 46.

³⁹ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 139.

⁴⁰ V. Leduc, *L'affamée*, p. 225.

⁴¹ *Ibid.*, p. 121.

⁴² F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, p. 17.

observer le vieillissement que par ses symptômes, en remarquant les rides ou les cheveux blancs. Les portraitistes semblent toutefois avoir la vue assez perçante pour déceler cette évolution microscopique : « Je suis ici pour vous voir vieillir, vieil ange Heurtebise⁴³ » dit Violette à Jean Cocteau en arrivant chez lui dans *La folie en tête*, tandis que, dans *Le vice-consul*, « Charles Rosset dit qu'il est arrivé ici comme un étudiant en voyage mais que de jour en jour il vieillit à vue d'œil⁴⁴. » Le temps peut déferler à toute vitesse, assez pour que les visages se modifient perceptiblement de jour en jour, voire d'une phrase à l'autre : « Une eau de source, ma quarantième année. Je pars, contente, dans le courant de ma cinquantième année. [...] [J]e serre dans ma main une poignée de cheveux gris, ce sont mes soixante ans, je suis paisible⁴⁵ », raconte Violette, vieillissant à coup de décennies quand le contact avec son jeune amant Patrice la pousse à « accepter ses années ». Non seulement ses effets sont exagérés et dès lors décelables, mais le passage même du temps s'observe parfois directement : « Le temps passe, joli éphèbe, il se retourne et nous sourit. La vague du temps s'arrête à nos pieds⁴⁶ », dit Violette à René dans *La chasse à l'amour*. Ce temps personnifié, souriant, est évidemment plus facile à représenter et à manipuler qu'un vaste, lent et informe mouvement.

De cette manière, il n'est pas étonnant que le processus de deuil s'enclenche si vite, dans cette accélération du vieillissement où rien ne tient plus qu'une journée, voire qu'un instant : la narratrice de *L'affamée* note que Madame « a des yeux bleus, une intelligence, une coiffure remarquables » avant de spécifier que déjà « [d]emain elle aura vieilli. Cette

⁴³ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 315.

⁴⁴ M. Duras, *Le vice-consul*, p. 102.

⁴⁵ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 368.

⁴⁶ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 222.

soirée aura passé dans l'inconnu. Cela crépite, cela périt⁴⁷. » Dans le portrait d'un Jean Cocteau vieillissant, où la narratrice de *La folie en tête* « l'épluch[e] » et « le décortiqu[e] »⁴⁸ pendant son sommeil, les parties du visage décrites accomplissent des actions, dans une personnification toute leducienne : « sa bouche en coup de sabre mollissait ; son nez plongeait ; ses rides se creusaient ; ses cheveux mousseux blanchissaient sous le rayon de soleil⁴⁹. » Le portrait se transforme sous les yeux, et ce de manière flagrante (le plongeon accompli par le nez étant un mouvement assez spectaculaire). La narratrice conclut dans ce portrait de Cocteau que « l'âge est tyrannique⁵⁰ » et en fait ainsi un antagoniste contre lequel lutter.

Le vieillissement est tout aussi actif chez Duras (où des « rides cour[ent] »⁵¹ sur le visage de la mère dans *La vie tranquille*, prêtes pour le sprint) et peut même être « brutal », comme celui qui a atteint la narratrice de *L'amant* dans son plus jeune âge : « 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 profondes⁵². » Le vieillissement est ici encore assez rapide et spectaculaire pour être raconté, dans un développement linéaire créant même des effets de rebondissements : « il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix-huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu⁵³ » ; « j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture⁵⁴. » Selon François Jullien, la transformation

⁴⁷ V. Leduc, *L'affamée*, p. 240.

⁴⁸ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 327.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 328-329.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 327.

⁵¹ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 65.

⁵² M. Duras, *L'amant*, p. 8.

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 8.

silencieuse est pourtant tout le contraire d'une péripétie : « [elle] ne contrecarre rien, ne se bat pas ; mais elle fait son chemin, dira-t-on, infiltre, s'étend, se ramifie, se globalise – fait "tache d'huile". [...] C'est aussi pourquoi elle est silencieuse : parce qu'elle ne suscite pas contre elle de résistance, qu'elle ne fait pas crier, ne suscite aucun rejet, on ne l'entend pas progresser⁵⁵. » En revanche, dans les œuvres à l'étude, la vitesse et la force des transformations sont si exacerbées qu'elles peuvent être perçues et relatées.

Le vieillissement est un ennemi si vorace que la conscience d'une perte possible touche tous les portraits, des femmes les plus jeunes comme des femmes plus âgées : l'amant chinois de *L'amant* s'inquiète de la santé de la jeune narratrice, alors âgée de quinze ans, « comme s'il découvrait qu'elle était mortelle et que l'idée le traversait qu'il pouvait la perdre⁵⁶. » Une menace plane, celle du temps contre lequel les personnages cherchent à se prémunir : « Le temps, ce bourreau indifférent⁵⁷ », déplore la narratrice de *La bâtarde*. Mais ledit bourreau s'exécute-t-il vraiment ?

3.3 Permanence des portraits

Certains personnages, et particulièrement les plus beaux, semblent échapper à l'inexorable mouvement du temps : la beauté de Tatiana dans *Le rapt* est « irréversible⁵⁸ », le visage d'une dénommée Louise dans les *Impudents* est qualifié « d'impérissable⁵⁹ », la coiffure de Madame dans *L'affamée* est « immuable⁶⁰ », « Lady Abdy [dans *La bâtarde*] est belle pour l'éternité⁶¹ », etc. – les exemples se multiplient. Bien

⁵⁵ F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, p. 84.

⁵⁶ M. Duras, *L'amant*, p. 95.

⁵⁷ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 110.

⁵⁸ M. Duras, *Le rapt de Lol V. Stein*, p. 135.

⁵⁹ M. Duras, *Les impudents*, p. 169.

⁶⁰ V. Leduc, *L'affamée*, p. 178.

⁶¹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 125.

que les œuvres insistent sur l'aspect transitoire de leur jeunesse, les beaux personnages ne risquent pas pour autant de vieillir. Duras l'affirme elle-même dans *Les yeux verts* en parlant d'Aurélia Steiner et d'Alissa de *Détruire, dit-elle* qui « ont toujours dix-huit ans⁶² » (« Quel âge a Alissa ? demande Stein. / — Dix-huit ans. / Et lorsque vous l'avez connue ? / — Dix-huit ans⁶³. ») L'âge fixe devient ainsi une donnée presque aussi fiable que la couleur des yeux ou l'habillement (rappelons-nous l'uniforme porté par les personnages). Être âgée de dix-huit ans, chez Duras, est aussi commun que d'avoir les yeux bleus : c'est l'âge d'Aurélia et d'Alissa, mais aussi d'Agatha et de Lol V. Stein lors du bal de T. Beach (bal qui la marque jusqu'à devenir éternel et ne plus quitter son esprit). Michèle Manceaux raconte avoir déjà demandé à Duras pourquoi il n'y avait aucun personnage âgé dans son œuvre, ce à quoi Duras aurait répondu : « “La vieillesse ? Ça ne m'intéresse pas.”⁶⁴ » Pour Anne Cousseau, dans son analyse de la *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, dix-huit ans n'aurait aucune valeur référentielle, mais renverrait plutôt à « l'âge de l'enfance perpétuelle⁶⁵ », ce qu'elle identifie comme une affectation quasi pathologique qui forcerait les personnages non pas à « quitter l'enfance mais au contraire [à] y revenir incessamment, sous l'emprise d'une mémoire obsédante⁶⁶ » – les personnages âgés de dix-huit évoluent dans une temporalité autre, leur âge les retirant du temps plutôt que de les y inscrire.

Bien loin d'identifier une période dans la continuité d'une vie humaine, la jeunesse est si intrinsèquement liée à la beauté qu'elle en devient un synonyme. Elle est souvent mentionnée d'emblée, sur le même pied d'égalité que la simple nomination de la

⁶² M. Duras, *Les yeux verts*, p. 16.

⁶³ M. Duras, *Détruire, dit-elle*, p. 134.

⁶⁴ M. Manceaux, *L'amie*, p. 104.

⁶⁵ A. Cousseau, *L'écriture de l'enfance dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 23.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

beauté : « C'était une femme jeune et belle⁶⁷ », « Elle est belle... très jeune...⁶⁸ », « Epaminondas était jeune, et beau, et d'origine grecque⁶⁹ », peut-on lire chez Duras ; « Je ne suis pas la jeune et jolie Française qu'il attendait⁷⁰ », « je goûte sa jeunesse, sa beauté sévère⁷¹ », retrouve-t-on chez Leduc. Ces qualités suffisent le plus souvent à décrire un personnage, sans qu'aucune précision supplémentaire concernant l'âge ne soit donnée. Par son caractère vague, ce critère potentiellement objectif ne l'est plus – à quel moment, après tout, la jeunesse se termine-t-elle ? Il peut même y avoir des « jeune[s] fille[s] de quarante ans⁷² », comme dans les portraits d'actrices de Duras, où elle donnerait à Léontine Pryce « vingt-cinq ans, trente ans au plus », avant d'apprendre qu'elle fêtera le lendemain son quarantième anniversaire : « C'est possible. Mais du côté du sentiment la jeunesse enfermée est intacte⁷³ ». L'oxymore « jeune fille de quarante ans » n'en est peut-être pas un tant la beauté semble préserver de tout vieillissement possible. La métaphore d'une jeunesse « enfermée », presque en détention contre son gré, est évocatrice de l'aspect artificiel d'une telle conservation, complètement indépendante du passage du temps. En même temps, elle n'en est pas pour autant figée et apparaît encore palpitante de vie : « quand [Pryce] rit [...], sa jeunesse explose, déchirante, superbe⁷⁴. »

Cet étrange phénomène de préservation est à maintes reprises directement énoncé : chez Leduc, le personnage d'« Esther n'est pas jeune, elle ne vieillira pas : c'est

⁶⁷ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 188.

⁶⁸ M. Duras, *Vera Baxter ou Les plages de l'Atlantique*, p. 78.

⁶⁹ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 274.

⁷⁰ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 557.

⁷¹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 33.

⁷² M. Duras, *Outside*, p. 274.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

sa beauté⁷⁵ », tandis que dans ses portraits d'actrice pour *Vogue*, Duras note que Margot Fonteyn est « d'une jeunesse telle que l'âge apparaît tout à coup comme un préjugé retardataire, absurde, une "vieille idée", auquel nos grands-pères se référaient, mais qui n'a plus cours⁷⁶. » Certaines descriptions annoncent la permanence de l'âge comme un fait (« elle ne vieillira pas »), tandis que d'autres admettent – plus honnêtement – la subjectivité de l'impression : même si la vue de Margot Fonteyn chasse de l'entendement toute possibilité de vieillissement, cela ne signifie pas qu'elle ne vieillira pas malgré tout. De même, la nouvelle amante de Cécile dans *Ravages* est si belle qu'« [o]n ne peut pas l'imaginer vieille et voûtée⁷⁷ », mais elle le deviendra peut-être.

Ces passages montrent bien comment il est possible qu'une telle stabilité se dégage de portraits d'un objet pourtant éphémère : chaque état apparaît définitif, même s'il est destiné à changer, puisqu'il absorbe toute l'attention du personnage focalisateur. L'instant où le portrait est saisi monopolise tant la conscience qu'il supplante tous les autres, passés ou à venir. La beauté apparaît alors au sommet même de la perfection et un seul moment de contemplation marque l'imaginaire jusqu'à devenir impérissable dans l'esprit, comme « cet instant où elle [la femme de Michel Arc] avait vu complètement, à découvert, *pour toujours*, la beauté de Valérie Andesmas⁷⁸ », tout comme l'homme des *Yeux bleus cheveux noirs* a « vu *pour toujours* un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs⁷⁹ ». Le simple instant se transmue en « toujours », en une présence sans cesse réitérée, et permet de préserver la beauté. De la même façon, chez Leduc, l'apparition de l'être aimé crée un tel

⁷⁵ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 338.

⁷⁶ M. Duras, *Outside*, p. 263.

⁷⁷ V. Leduc, *Ravages*, p. 250.

⁷⁸ M. Duras, *L'après-midi de M. Andesmas*, p. 90. C'est nous qui soulignons.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 89. C'est nous qui soulignons.

émoi qu'elle fait oublier les moments d'absence : la présence de Genet est par exemple « achevée comme un nœud bien fait. Oui, une présence définitive⁸⁰. »

3.4 Modèles repoussoirs : portrait mortuaire et portrait photographique

La mort permettrait de préserver éternellement la jeunesse : ceux qui meurent jeunes ne vieillissent plus, avec leur dernier visage embaumé, comme le petit frère Paulo dans *L'amant* ou le jeune mort anglais décrit dans *Écrire* qui est « resté cloué à cet âge-là, terrible, atroce, celui de vingt années⁸¹ » : « Vingt ans. Je dis son âge. Je dis : il avait vingt ans. Il aura vingt ans pour l'éternité, devant l'Éternel⁸². » L'adjectif « cloué » dit bien la violence d'une telle fixation : le portrait mortuaire est figé dans un seul âge, retiré du temps, et ne permet plus aucun mouvement. Si tout est mis en œuvre par les narrateurs pour conserver les portraits en mémoire, ils ne veulent pas non plus les figer complètement – la nuance est importante. « Vous êtes ma statue mais une statue qui peut faire de la buée sur une vitre⁸³ », dit la narratrice de *L'affamée* à Madame, trahissant bien son idéal d'un portrait durable et résistant au temps, qui peut être idolâtré telle une statue, mais en même temps toujours vivant. Le portrait de la beauté conserverait donc un certain mouvement malgré son apparente fixité, en couvant précieusement les repères sans non plus les pétrifier.

C'est à cause de cette trop grande fixité – presque cadavérique – que les deux écrivaines se méfient du portrait photographique, dominant dans la société contemporaine : « Les visages photographiés sont plus faux que ceux des morts⁸⁴ », n'hésite pas à affirmer Leduc, tandis que Duras croit que tous les visages se ressemblent

⁸⁰ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 280.

⁸¹ M. Duras, *Écrire*, p. 65.

⁸² *Ibid.*, p. 72-73.

⁸³ V. Leduc, *L'affamée*, p. 56.

⁸⁴ V. Leduc, *L'affamée*, p. 247.

une fois photographiés, préservés dans une jeunesse artificielle qui en fait presque des portraits mortuaires : « les portraits étaient retouchés, toujours, et de telle façon que les particularités du visage, s'il en restait encore, étaient atténuées. Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis⁸⁵. » Dans *La chambre claire*, Roland Barthes souligne le lien intrinsèque, « anthropologique⁸⁶ », dit-il, entre la photographie et la mort. Barthes trouve révélateur que la photographie soit devenue l'objet de mémoire privilégié par la société contemporaine, étant donné que son support a une durée de vie limitée et peut s'effriter : « Mais en faisant de la Photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument⁸⁷. »

Le portrait apparaît depuis les débuts du médium photographique comme son principal usage commercial, accueilli avec enthousiasme par le public bourgeois du 19^e siècle. Les studios de daguerréotypes se multiplient dès que l'invention de Niépce affinée par Daguerre permet de faire tirer son portrait moyennant un temps d'exposition convenable (moins des huit heures initialement nécessaires). C'est le développement de la technique du négatif sur verre au collodion, par laquelle Nadar a tiré ses célèbres portraits, qui permet par la suite la démultiplication du portrait et facilite son utilisation commerciale par des photographes comme Eugène Disdéri, qui développe la pratique des portraits « cartes de visite » et vend ses clichés à la douzaine⁸⁸. C'est précisément cette innovation majeure de la reproductibilité de l'image qui freine sa reconnaissance en tant qu'œuvre

⁸⁵ M. Duras, *L'amant*, p. 92.

⁸⁶ R. Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, p. 194.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁸ P.-J. Amar, *Histoire de la photographie*, p. 43.

d'art⁸⁹. La prise de vue requiert alors toute une mise en scène pour permettre la prise d'image – l'optimisation de l'éclairage par les plafonds en verre des studios et l'appui de lumières artificielles, d'abord, mais encore et surtout l'immobilité du sujet. Il n'est pas étonnant que la pratique du portrait mortuaire soit très répandue à l'époque (pensons seulement à Victor Hugo immortalisé sur son lit de mort par Nadar en 1885) – le cadavre est le sujet idéal parce que parfaitement coi.

La photographie est un médium privilégié pour le portrait parce que les traces laissées par l'instant sont directement imprimées sur la pellicule et assurent que le moment photographié a bel et bien existé dans toute son exactitude – une source plus tangible et fiable que le trait du peintre ou la description de l'écrivain. C'est le sentiment du « ça a été » barthésien. Barthes explique que rien ne garantit en littérature ou en peinture que l'objet ou le visage représenté soit basé sur un modèle et n'ait pas simplement pris naissance dans l'esprit de l'artiste, puisque « le langage est, par nature fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment⁹⁰ », alors qu'en revanche, « l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente⁹¹ » : « [a]u contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé⁹². » Consulter un album de photographies suffirait pour interroger son passé. L'immortalisation de moments précis dans la vie d'un individu permet également de mesurer la distance temporelle entre chaque visage, de faire ressortir les

⁸⁹ Cf. W. Benjamin, *Sur la photographie*, et plus précisément l'article « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », p. 161-205.

⁹⁰ R. Barthes, *La chambre claire*, p. 135.

⁹¹ *Ibid.*, p. 133.

⁹² *Ibid.*, p. 120.

différences qui ne se voient pas à l'œil nu (« Ma mère nous fait photographier pour pouvoir nous voir, voir si nous grandissons normalement⁹³ », comprend la narratrice de *L'amant*).

Pour Duras, pourtant, la fixité de l'image mène à l'oubli plutôt qu'à la mémoire :

Je crois qu'au contraire de ce qu'auraient cru les gens et de ce qu'on croit encore, la photo aide à l'oubli. Elle a plutôt cette fonction dans le monde moderne. Le visage fixe et plat, à portée de la main, d'un mort ou d'un petit enfant ce n'est toujours qu'une image pour un million d'images dont on dispose dans la tête. Et le film du million d'images sera toujours le même film. Ça confirme la mort⁹⁴.

Offrir un visage à l'objectif reviendrait ainsi à l'abandonner au flot de toutes les images, qui plus est dans une représentation trop fixe qui abolit sa vie (de la même façon que le public croyait à l'avènement de la photographie qu'elle leur volait leur âme⁹⁵).

À la photographie redoutée, Duras oppose le concept clé dans son œuvre de « photographie absolue » et qui correspondrait à la photographie qui n'a, précisément, pas été prise : « Duras construit sa propre image par soustraction de l'image proprement dite ; elle *imagine* sa propre photographie, sur le bac, par soustraction de l'effet photographique, comme pour échapper au destin de la mère et garder la maîtrise de son destin à elle, sans être jamais prisonnière de l'image⁹⁶ », résume Arnaud Rykner dans son article « Photographie absolue et mémoire virtuelle » paru dans le collectif *Décrire, dit-elle*. La narratrice de *L'amant* peut ainsi se réapproprier son récit et le revisiter au présent, en dehors de l'histoire familiale qui est inscrite dans les albums photos. Les photographies

⁹³ M. Duras, *L'amant*, p. 89.

⁹⁴ M. Duras, *La vie matérielle*, p. 100.

⁹⁵ Il n'y a qu'à penser à Honoré de Balzac qui croyait que « chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres », et que chaque photographie « détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté », le privant ainsi « d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive », explique le photographe Nadar dans son article « Balzac et le daguerréotype », dans lequel il se moque gentiment de l'auteur. Cf. F. Nadar, *Quand j'étais photographe*, p. 6.

⁹⁶ A. Rykner, « Photographie absolue et mémoire virtuelle », p. 288. C'est l'auteur qui souligne.

absolues comportent un développement temporel, contrairement à l'image photographique : « [l']image [de sa rencontre avec le Chinois] dure pendant toute la traversée du fleuve⁹⁷. » Ces images en mouvement sont des souvenirs émotionnellement chargés, autant de micro-récits à visiter comme de pans de mémoires à retrouver : « Et puis, devant elle, tout à coup, le long de l'autre trottoir, à sa gauche, arrêtée, il y a l'histoire, l'auto du bac, très longue très noire, tellement belle, tellement et chère aussi, tellement grande⁹⁸. » La narratrice est en quelque sorte « privilégiée » que l'histoire s'arrête et lui permette de l'explorer, parce que les images sont si fortes qu'elles sont animées d'une vie propre, sur laquelle elle ne semble pas avoir le contrôle : « C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme⁹⁹. » Ce passage de *L'amant*, abondamment commenté par la critique, met en relief l'importance de ce moment dans la vie de la narratrice, mais suppose aussi une autonomie de l'image. Il faudrait l'apprivoiser et la capturer avant qu'elle ne fuie. Pour Rykner, la photographie absolue est le « dispositif qu'elle [Duras] a intuitivement, et tout au long de son œuvre, travaillé à trouver avant d'en formuler explicitement l'existence dans *L'amant*¹⁰⁰ » et qui consisterait à « réinjecter de l'existence là où il n'y a que l'image, du présent là où il n'y a que du passé¹⁰¹ ».

Les portraits à l'étude naissent de la même impulsion : les narrateurs observent directement le passé, à nouveau incarné par leur travail d'écriture, plutôt que de le traiter comme un élément figé et distant. Mais surtout, contrairement à la photographie, Leduc et

⁹⁷ M. Duras, *L'amant*, p. 8.

⁹⁸ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 61.

⁹⁹ M. Duras, *L'amant*, p. 13.

¹⁰⁰ A. Rykner, « Photographie absolue et mémoire virtuelle », p. 286.

¹⁰¹ *Ibid.*

Duras offrent par leurs descriptions des portraits flous, qui miment les images restées en mémoire avec le filtre du temps. Duras explique que l'image qu'elle garde de sa mère, « ce n'est pas une très bonne image, une image qui n'est pas tout à fait nette¹⁰² » en précisant seulement qu'elle avait « les yeux verts. Les cheveux noirs¹⁰³ » et qu'elle « était belle, [...] elle avait beaucoup de charme¹⁰⁴ », portrait très loin de l'exactitude photographique que lui offrirait les clichés des archives familiales. Le flou de la mémoire serait idéal pour préserver la beauté sans non plus la figer : « Comment préserver ma mère de l'âge et du temps ? », se demande la narratrice de *La folie en tête*, avant de trouver la solution : « Avec une hésitation. Avait-elle cinquante-neuf ans ou soixante ans ce jour-là ? [...] C'est une année prise au bourreau. Miracle et frivolité, elle ouvrit son sac à main, elle se regarda dans une glace comme à vingt-cinq ans¹⁰⁵. » Dans l'intervalle où la mémoire oscille, l'imagination peut se glisser et tout est alors possible, permettant la meilleure chirurgie plastique qui soit.

3.5 Le portrait comme travail de mémoire

La beauté induit ainsi un rapport particulier à la mémoire en devenant un repère, une valeur sûre à laquelle se référer. Selon Ricœur, la mémoire se tisse à partir de trois types de traces : les traces documentaires (archives privées ou publiques, seule manifestation tangible de la mémoire), les traces psychiques (« des impressions qu'ont fait sur nos sens et notre affectivité les événements qu'on dit frappants, voire traumatisants¹⁰⁶ ») et les traces corticales, qui englobent plus généralement toutes les impressions qui persistent dans

¹⁰² M. Duras, *Outside*, p. 587.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 579.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 242-243.

¹⁰⁶ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 182.

l'esprit. À l'opposé, l'oubli serait l'effacement des traces, sort qui ne risque toutefois pas de toucher la beauté tant elle est décrite comme inoubliable : « [l]e corps [de la femme dans *La maladie de la mort*] aurait été long, fait dans une seule coulée, en une seule fois, comme par Dieu lui-même, avec la perfection *indélébile* de l'accident personnel¹⁰⁷ », le terme « indélébile » évoquant plus la persistance de la trace laissée par l'objet que l'objet en soi. À partir de Platon, Ricœur décrit l'immatérielle formation du souvenir comme une empreinte laissée par un anneau dans la cire de l'esprit. Le souvenir dépendrait d'une « impulsion initiale », du « “choc” de la bague frappant la cire¹⁰⁸ », et serait l'effet de la chose dont on se souvient plutôt que la chose elle-même. Ainsi, il n'est pas étonnant que ce que nous pourrions appeler « l'étrange phénomène de l'immutabilité du portrait » touche particulièrement la beauté si nous considérons la force de l'effet créé, presque une commotion selon les dires des focalisateurs, qui s'imprime naturellement et de manière définitive dans l'esprit – « Elle était d'une beauté inoubliable. J'avais le sentiment d'avoir été brûlée par son passage. Je suis restée interdite¹⁰⁹ », raconte Duras en entretien à propos d'une inconnue ayant inspiré le personnage d'Anne-Marie Stretter. La force du rappel est presque décrite comme une fatalité : « Je me souviens de la grâce [de Betty Fernandez], c'est trop tard maintenant pour que je l'oublie, rien n'en atteint encore la perfection, rien n'en atteindra jamais la perfection¹¹⁰ », affirme la narratrice de *L'amant*. L'effet statique des portraits de la beauté tiendrait plus à la permanence des traces laissées dans l'esprit qu'à leur intemporalité intrinsèque, qui est sans cesse soulignée.

¹⁰⁷ M. Duras, *La maladie de la mort*, p. 20. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁸ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, p. 183.

¹⁰⁹ M. Duras, *Le dernier des métiers*, p. 285.

¹¹⁰ M. Duras, *L'amant*, p. 64.

Il n'y a ainsi plus de distinction dans les œuvres à l'étude entre la mémoire et la vision, aussi floues que puissantes pour les protagonistes – la narratrice de *La chasse à l'amour* « us[e] [s]es yeux à force de [s]e souvenir de [René] avec les yeux de [s]a mémoire¹¹¹. » Le souvenir permettrait donc aussi bien que la photographie de revoir directement une scène, même des années plus tard, voire infiniment et indéfiniment (Thérèse dans *Ravages*, du moins, peut voir Marc « jusqu'à ce qu[']elle en meure, jusqu'à ce qu[']elle descende toute droite dans le fond de la terre en le voyant toujours¹¹². ») La mémoire est souvent privilégiée à la vision, et ce même quand les personnages sont face à face : « Ernesto sait que derrière ses paupières, c'est lui que Jeanne voit à en être brûlée¹¹³. » La vivacité des souvenirs est impressionnante et permet aux personnages de revoir les êtres perdus ou absents comme s'ils étaient devant eux : « Son sourire me revint à la mémoire et je le revis aussi parfaitement que si elle [Anna] me l'eût adressé à l'instant¹¹⁴ », raconte le narrateur du *Marin de Gibraltar*, tandis qu'Anna se souvient pour sa part parfaitement du marin : « Je me suis souvenue comme il était beau. Et alors je l'ai retrouvé aussi beau que le premier jour lorsqu'il s'était endormi sur le pont du yacht¹¹⁵. » La narratrice de *L'affamée* peut faire apparaître Madame à sa guise, sans pour cela avoir besoin de la revoir, et cette incarnation de la mémoire prend une réalité telle qu'elle rivalise avec son modèle : « Elle [Madame] arrivera, elle délogera celle que j'ai créée pendant des mois. J'expulserai, je foudroierai une absente que j'hébergeais¹¹⁶ ». Dans ce cas-ci, la vision et le souvenir s'incarnent en deux personnages distincts (la vraie Madame et son image), mais le

¹¹¹ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 243.

¹¹² V. Leduc, *Ravages*, p. 289.

¹¹³ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 54.

¹¹⁴ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 289.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁶ V. Leduc, *L'affamée*, p.180.

portraitiste va parfois jusqu'à s'emparer de la personne en soi pour la transformer en souvenir : dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, à force d'observer l'homme, « par le regard elle [la femme] le prend, le garde en elle enfermé jusqu'à la douleur¹¹⁷ » tandis que, dans *La folie en tête*, la narratrice dit à Jacques : « Tu n'en croirais pas tes yeux : j'ouvre ma boîte crânienne, je t'enferme, toi et ton costume bleu marine, j'abaisse le couvercle¹¹⁸. » Le pauvre Jacques est alors fait prisonnier de la mémoire, dans un acharnement quasi criminel de son admiratrice pour retenir sa fugace présence. Le portrait est ainsi décrit comme un rapt, une détention de la personne observée, mais aussi un vol : « Je chipais tout ce que je pouvais chiper sur son visage avant de m'éloigner, puis je me nourrissais de lui dans les lavabos¹¹⁹ », avoue la narratrice de *L'affamée*, s'emparant de morceaux du visage de Madame pour pouvoir l'observer plus tard à sa guise. Inscrire avec un tel soin le portrait en mémoire se fait dans la conscience de la disparition à venir, mais précipite en même temps la disparition.

En préface à *La bâtarde*, Simone de Beauvoir souligne que les personnages aimés par Leduc sont « merveilleusement embaumé[s] dans sa mémoire¹²⁰ » et peuvent ainsi apparaître intacts malgré ce qu'elle nomme « l'épaisseur des années » : « ainsi abolit-elle le temps : le passé prend les couleurs de l'heure qui sonne¹²¹. » L'embaumement est en effet souvent convoqué dans les portraits leduciens pour nommer le désir de retenir la vision de l'être aimé : « J'embaumai Isabelle avec mes lèvres, avec mes mains¹²² » ; « J'aurais voulu embaumer [le] visage radieux [de Gabriel], le mettre sous

¹¹⁷ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 105.

¹¹⁸ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 407.

¹¹⁹ V. Leduc, *L'affamée*, p. 15.

¹²⁰ S. Beauvoir, « Préface à *La bâtarde* », p. 13.

¹²¹ *Ibid.*, p. 15.

¹²² V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 140.

globe¹²³. » Cette métaphore est particulièrement intéressante en ce qu'elle reconnaît le très grand rôle de l'observateur dans le processus de conservation. Pour garder les portraits si vivement en mémoire grâce à la force de l'empreinte dans la cire de l'esprit, les personnages doivent se concentrer et participer à son inscription, ils ne font pas que la subir. L'embaumement suppose par ailleurs la mort hâtive des beaux personnages, leur dépouille pouvant déjà être apprêtée pour affronter l'éternité. C'est comme si le deuil s'enclenchait tout de suite à la sortie de l'instant, par la conscience de l'aspect fortement éphémère de la vision. L'embaumement idéal préserverait tout de même un souffle, un sursaut de vie qui permettrait de réanimer les personnages des années plus tard.

Comme l'art du portrait est avant tout un travail de mémoire, les personnages observateurs font un effort pour se souvenir au moment même où le personnage observé est présent devant eux. Les protagonistes de *L'amant de la Chine du Nord* se regardent bien souvent « les yeux fermés, sans bouger et sans se voir, comme s'ils se regardaient encore¹²⁴ », se préparant pour leur séparation à venir : « Je vois tes yeux derrière mes paupières¹²⁵ », lui dit le Chinois. Ainsi, les scènes se constituent très vite en souvenirs, s'impriment dans la mémoire aussitôt les événements vécus. Rappelons que la vision chez Duras décrit le plus souvent un acte d'imagination près du fantasme, la perception directe brouillant l'image plutôt que de la préciser. La formation des souvenirs a lieu en même temps que la perception, souligne Paolo Virno d'après Bergson dans *Le souvenir du temps présent*, en expliquant que c'est comme si le présent se dédoublait : « le souvenir présente en même temps une *différence de nature* et une puissance égale par rapport à la perception.

¹²³ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 346.

¹²⁴ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 70.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 143.

C'est un mode essentiellement différent par rapport au mode perceptif de saisir un même événement actuel. Le présent fuyant est toujours saisi sous deux profils distincts et concomitants (concomitants *parce que* distincts)¹²⁶ ». Le souvenir ne serait donc pas du tout « quelque chose de résiduel¹²⁷ », qui persisterait seulement une fois la perception directe envolée.

Les personnages dans les œuvres à l'étude semblent être parfaitement conscients du fonctionnement de la mémoire, du moins de leur propre mémoire : « Je me préparais un passé¹²⁸ », explique Thérèse dans *Thérèse et Isabelle*, « calcula[nt] que si [elle] ne refermai[t] pas la boîte de savon dentifrice, [elle] [s]e souviendrai[t] de l'atmosphère avant de retrouver Isabelle chez elle.¹²⁹ » En observant Hermine, la narratrice de *La bâtarde* est consciente de « viv[re] un souvenir en pleine germination¹³⁰ » et, de fait, elle nous le décrit parfaitement, des années plus tard, dans son parcours introspectif. La minutie de l'observation assurerait ainsi la permanence du souvenir : « Rien d'elle [Jacqueline] ne m'échappa, rien d'elle pendant ces cinq jours ne fut pour moi perdu. [...] En cinq jours, je la regardais pour trois ans¹³¹ », atteste le narrateur du *Marin de Gibraltar*, tandis que Pierre Beugner croit que de « regarder Lol V. Stein longtemps, assez longtemps, avant qu'elle ne s'en aille, [...] [lui permettra de] ne plus jamais l'oublier.¹³² » Le souvenir ainsi consciemment construit est si puissant qu'il est animé d'une vie propre et peut assaillir les personnages : « Si je quittais cette salle, le souvenir de son visage, le souvenir du coin de

¹²⁶ P. Virno, *Le souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, p. 17. C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 62.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 261.

¹³¹ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 43.

¹³² M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 85.

rue où elle a tourné, la voix qui m’a demandée, s’assembleraient. Je serais le gibier d’une meute¹³³. »

C’est notamment la création immédiate de repères fixes, agissant comme des stratégies mnémotechniques, qui permettent à la mémoire d’aussi bien s’accrocher : « L’homme aux yeux rieurs et aux cheveux blonds. Il regarde cette femme du bar. Dans ses yeux il y a le sourire infini. Je le regarde. Je lui dis qu’elle se souviendra de lui comme d’un homme aux cheveux blonds et aux yeux rieurs, comme elle le ferait d’un amant de Newport¹³⁴. » Dans cette scène d’*Emily L.*, le portrait sommaire ne retient que les traits frappants, en lançant le pari qu’ils resteront conservés à l’esprit des années plus tard. L’immutabilité ne touche donc que certains traits emblématiques, à partir desquels le portrait se met en mouvement sans non plus risquer sa perte ou son effacement, puisqu’il en revient toujours à l’évocation voire à l’invocation des mêmes repères.

3.6 Superposition des temps

À partir des quelques traits stables assurant la permanence du portrait en mémoire, le portraitiste peut manier le temps avec une liberté totale et même inverser son cours : « Le temps a trop travaillé : je ne veux plus voir sur tes traits l’ouragan des années. / Retournons en arrière, ouvre-toi le ventre, reprends-moi¹³⁵ », dit Violette à sa mère dans *La bâtarde*, décrivant ici encore l’âge comme quelque chose qui se superposerait au visage et pourrait donc être chassé. Les personnages vieillissent et rajeunissent d’une phrase à l’autre : Tiène de *La vie tranquille* « souriait, son visage vieillissait et rajeunissait sans arrêt¹³⁶ », tandis que dans *Abahn Sabana David*, « [l]’intensité de [l]’attente vieillit [le] visage [de

¹³³ V. Leduc, *L’affamée*, p. 45.

¹³⁴ M. Duras, *Emily L.*, p. 129.

¹³⁵ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 29.

¹³⁶ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 48.

David]¹³⁷ », alors que, dès la page suivante, « Le visage de David est redevenu un visage d'enfant¹³⁸. » Tantôt, Thérèse et Isabelle vieillissent – « Ses cheveux croulaient sur ses vergers, son visage vieillissait¹³⁹ » – tantôt, elles rajeunissent. Thérèse dit avoir « changé d'âge¹⁴⁰ » depuis leur rencontre. Le grossissement caricatural des effets de l'âge permet de les saisir, de les ralentir et même de les inverser, mais c'est surtout le plein contrôle exercé par les narrateurs sur leur propre mémoire qui leur permet d'y circuler à leur guise.

En fait, le portrait permettrait moins aux personnages de rajeunir ou de ralentir leur vieillissement qu'il ne juxtaposerait leur passé au présent, voire à l'avenir, en ramenant tous les temps au même plan, celui de l'instant de la description. Tous les temps s'entremêlent pour les portraitistes, qui se remémorent le passé et préfigurent la dégradation à venir, parfois au sein de la même phrase. Toutes les observations restent finalement au présent : les souvenirs s'éveillent au contact avec la vision actuelle et l'avenir est extrapolé à partir du spectacle que le portraitiste a sous les yeux. Lol V. Stein a « un corps long et beau, très droit, raidi par l'observation d'un effacement constant, d'un alignement sur un certain mode appris dans l'enfance, un corps de pensionnaire grandi¹⁴¹ » : l'observer permet d'en apprendre sur son passé. Hermine demande à la narratrice de *La bâtarde* de « plisse[r] [s]on visage avec [d]es grimaces » comme « procédé souvenir pour son regard¹⁴² ». Elle peut ainsi se projeter dans l'avenir et imaginer son amante vieillissante, mais à partir d'une vision actuelle. C'est aussi en observant l'enfant sur la plage que la narratrice de *L'été 80* peut l'imaginer une fois adulte, elle « voit déjà ce

¹³⁷ M. Duras, *Abahn Sabana David*, p. 109.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁹ V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 21.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴¹ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 114.

¹⁴² V. Leduc, *La bâtarde*, p. 187.

que cela va devenir [grâce à] la perfection des proportions¹⁴³ », le futur du portrait se fondant sur des données concrètes et tangibles. L'enfance suppose un corps et un visage encore en formation, inachevés, contenant une promesse de quelque chose à venir : « — Je n'ai que dix-sept ans, je deviendrai encore plus belle¹⁴⁴ », croit Suzanne, tandis que chez la jeune fille de *L'amant*, âgée de quinze ans et demi, « [t]out est là et rien n'est encore joué, [on] le voi[t] dans les yeux, tout est déjà dans les yeux¹⁴⁵ ». Comme la beauté des jeunes personnages n'a pas encore atteint son plein potentiel, elle dépassera la vision présente et donc possiblement l'entendement.

Cette coexistence des temporalités rappelle l'idée d'une « *multiplicité* du présent¹⁴⁶ », héritage de saint Augustin développé par Paul Ricoeur, qui explique dans *Temps et récit* que l'instant comporte un « rapport distendu entre attente, mémoire et attention¹⁴⁷ » : il n'y aurait pas de passé et de futur, mais bien un « présent du passé » dans la mémoire et un « présent de l'avenir » dans l'attente. Cette théorie bien ancrée dans le contexte du néoplatonisme chrétien a fait date et ne cesse d'être reprise en philosophie dès qu'il est question du temps : on retrouve les mêmes trois instances temporelles chez Heidegger, par exemple¹⁴⁸. Le souvenir serait la perception au présent d'une image passée, et l'attente prendrait la forme d'une pré-perception, d'une image qu'on se ferait déjà de l'avenir. Ainsi, la seule appréhension possible du temps se formule au présent, un « présent élargi et dialectisé¹⁴⁹ », et ces trois temps fournissent des prises directes : « Nous sommes

¹⁴³ M. Duras, *L'été 80*, p. 21.

¹⁴⁴ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 108.

¹⁴⁵ M. Duras, *L'amant*, p. 22-23.

¹⁴⁶ P. Ricoeur, *Temps et récit. I : L'intrigue et le récit historique*, p. 41. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁸ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 461.

¹⁴⁹ P. Ricoeur, *Temps et récit. I*, p. 32.

[...] prêts à tenir pour des êtres, non le passé et le futur en tant que tels, mais des qualités temporelles qui peuvent exister dans le présent sans que les choses dont nous parlons quand nous les racontons ou nous les prédisons existent encore ou existent déjà¹⁵⁰. » Malgré la séparation des trois instances temporelles, le temps est difficilement découparable et s'écoule en un flot qui arrive de l'avenir et se transforme en passé, en passant brièvement par le présent : « L'expérience décrite a un pivot, le présent, le présent du son qui résonne maintenant¹⁵¹ ». Le passé n'existe que dans le présent du souvenir et c'est pour cette raison qu'on reproche à la mémoire ses failles : elle est « notre seule et unique ressource¹⁵² » pour retrouver les faits qui nous échappent. La mémoire peut modifier le passé, mais ce n'est plus alors que ce souvenir biaisé qui existe. Ce décalage se fait particulièrement sentir dans la modulation des sentiments par le temps : « Aux images sensibles et aux notions s'ajoute le souvenir des passions de l'âme : il est en effet donné à la mémoire de se souvenir sans joie de la joie, sans tristesse de la tristesse¹⁵³. »

Aucun temps ne tranche sur l'autre dans les œuvres à l'étude, chacun clignotant à son tour : « mes dix-sept ans reviennent, repartent entre les mots de Patrice. Ma jeunesse est finie, pourtant la lumière brutale d'une enseigne lumineuse par intermittence dans une chambre d'hôte... ce sont eux, mes dix-sept ans, apparition, disparition sur le papier écolier d'un collégien de province¹⁵⁴. » Les dix-sept ans de la narratrice de *La folie en tête* la visitent avec le mouvement régulier d'une marée, de la même façon que M. Andesmas « pourrait croire que sa vieillesse, en cet instant, dans l'inadvertance, se

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵¹ P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 39.

¹⁵² *Ibid.*, p. 26.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁴ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 331.

retire de lui¹⁵⁵. » Toutes ces descriptions font de la vieillesse, à l'instar de la jeunesse, un objet extérieur à la personne, comme si l'âge se superposait au corps et que les personnages portaient un masque, à la manière des personnalités méconnaissables parce que vieillissantes dans le « bal de têtes » proustien. Le masque peut être enlevé et remis, sans égard à la chronologie de la vie humaine, si bien que les personnages peuvent passer très vite d'un âge à l'autre, libérés de l'évolution biologique.

Vieillesse autonome des parties du corps

Il se passe beaucoup de choses biologiquement impossibles dans les portraits à l'étude, notamment le fait que chaque partie du corps semble avoir un vieillissement autonome, ce qui permet de déceler plusieurs strates temporelles chez le même personnage. Alissa de *Détruire*, dit-elle « tend sa bouche d'enfant dans un rire absolu¹⁵⁶ », Violette dans *La chasse à l'amour* s'étonne que ses propres « jambes ne vieillissent pas¹⁵⁷ », Marc dans *Ravages* a de « tendres épaules, des avant-bras de femme-enfant¹⁵⁸ », l'admiratrice dans *L'affamée* s'émerveille du « relèvement de la lèvre supérieure [de Madame] sur laquelle l'enfance se survit¹⁵⁹. » En regardant Isabelle de près, Thérèse réfléchit au fait que : « Son petit nez ne vieillira pas. Les vers de terre seront repus, mais son petit nez ne changera pas. C'est le trésor de la tombe, c'est le petit os parfait. Qu'il est puritain son petit nez droit¹⁶⁰ », mais elle ne lui explique pas son observation car elle « n'os[e] pas lui parler de son immortalité.¹⁶¹ » Plus loin, elle écrit qu'Isabelle « flatt[e] [s]on cou avec ses cheveux, avec

¹⁵⁵ M. Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, p. 111.

¹⁵⁶ M. Duras, *Détruire*, dit-elle, p. 137.

¹⁵⁷ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 319.

¹⁵⁸ V. Leduc, *Ravages*, p. 58.

¹⁵⁹ V. Leduc, *L'affamée*, p. 52.

¹⁶⁰ V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 78.

¹⁶¹ *Ibid.*

son petit nez froid¹⁶² », rappelant le nez qui restera intact dans la tombe future. Si l'immortalité du nez est une impression au présent et non pas un fait avéré, il reste que la préservation sans failles n'est prédite qu'à une seule partie du corps. Dans les œuvres à l'étude, les parties du corps évoluent isolément. Elles sont ainsi plus faciles à fixer dans la mémoire qu'un portrait dans sa totalité. C'est comme si un seul trait resté intact préservait par extension la jeunesse du personnage : le trait éternel le représente emblématiquement, servant de repère pour le reconnaître, mais aussi pour lutter contre l'inexorable mouvement du temps. La « bouche généreuse » de Jean Genet ne change pas et ponctue le texte de *La folie en tête*, décrite comme « une surprise incroyable [qui] était restée celle d'un enfant généreux et heureux¹⁶³ ».

Chez Duras, c'est parfois la destruction qui ne touche que certains traits, qui absorbent le choc et protègent ainsi les autres : les seins de Tatiana « sont lourds, ils sont assez abîmés déjà, seuls à l'être dans tout le corps de Tatiana¹⁶⁴ », tandis que la narratrice de *L'amant* a « [d]es yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment*¹⁶⁵. » Que les traits soient isolément détruits ou préservés crée le même effet : il est alors possible d'observer au présent différents temps de la vie du personnage, jeune et vieux en même temps selon l'angle de prise de vue. Une admiration à la loupe d'une partie dite « intacte » permettrait de nier les autres temps et de croire le personnage infiniment jeune.

¹⁶² *Ibid.*, p. 139.

¹⁶³ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 177.

¹⁶⁴ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 64-65.

¹⁶⁵ M. Duras, *L'amant*, p. 12. C'est l'auteure qui souligne.

Superposition artificielle : les soins de beauté

Une autre superposition de temporalités se retrouve chez les femmes qui s'habillent et se maquillent comme des jeunes filles, un artifice particulièrement efficace qui leur permet de passer rapidement d'un âge à l'autre, dans un classique « avant et après ». Une seule séance chez le coiffeur suffit en effet à la narratrice de *La bâtarde* pour rajeunir : « Pas cher, et dix ans de moins¹⁶⁶. » Ce saut temporel impressionnant est néanmoins réversible – dès que les boucles soyeuses s'affaissent, la femme regagne hélas les années perdues. Du reste, un personnage peut changer d'âge aussi vite que de coiffure : certaines coupes vieillissent (« Vous avez changé votre coiffure, [lui] dit [Maurice Sachs] avec enjouement. Ça vous vieillit, ça vous va bien¹⁶⁷ »), tandis que de simples « escargots de cheveux tressés sur les oreilles exer[cent] leur pouvoir de rajeunissement¹⁶⁸ ». Les soins de beauté sont d'une telle efficacité qu'ils permettent aux femmes de se métamorphoser à leur guise. L'artifice peut être à un tel point réussi que c'est comme si elles changeaient de visage : « – Je te préfère avec ce visage-là ! dit René. / La vie serait donc une devanture ? [se demande Violette] L'amour, du rouge à lèvres¹⁶⁹ ? » C'est chaque matin, grâce à leurs peignes et à leurs fards, que les femmes décident quel âge (voire quel visage) elles afficheront pour la journée. Ainsi, dans *La chasse à l'amour*, « Gisèle dompt[e] ses quarante ans dès le matin¹⁷⁰ », en plein contrôle de son apparence. L'âge est vu comme une puissance presque sauvage à comprimer – un fauve sur lequel Gisèle réussit à prendre le dessus grâce à son combat quotidien.

¹⁶⁶ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 359.

¹⁶⁷ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 274.

¹⁶⁸ V. Leduc, *Trésors à prendre*, p. 183.

¹⁶⁹ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 310.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 390.

Pour Leduc, la beauté est particulièrement inconciliable avec l'âge, assez pour que sa mère « fa[sse] des signes de croix avec son miroir de haut en bas, de bas en haut, de gauche à droite, de droite à gauche¹⁷¹ » pour le conjurer. Les soins prodigués servent surtout à retarder les effets du temps perçus comme une dégradation, l'embellissement et le rajeunissement étant utilisés comme des quasi-synonymes – Julianne « [e]mbellie, rajeunie, les traits plus flous, [...] se regard[e] souvent dans la glace de son poudrier¹⁷² » et Madame, dans *L'affamée*, « rajeunit. Elle embellit¹⁷³. » Pour la narratrice, l'âge phare est celui de vingt-cinq ans, âge où sa mère lui a donné naissance et a dû pour ce faire renoncer à une grande part de son pouvoir de séduction. Elle aime la voir se « regard[er] dans une glace comme à vingt-cinq ans¹⁷⁴ » et veut, pour sa part, tout faire pour ne pas dépasser cet âge : « Allongée sur le plancher, ayant touché vingt-cinq fois la pointe de mes pieds pour rajeunir vingt-cinq fois avant ma vingt-cinquième année, je gloussais avec un sanglot dans la gorge¹⁷⁵ ».

De la même façon que la jeunesse mise en scène est une valeur abstraite et indépendante du passage du temps, la vieillesse devient un symptôme de laideur plutôt qu'un véritable effet de l'âge. Lorsqu'elle est en compagnie de Simone de Beauvoir dans *La folie en tête*, Violette se prend « pour un homme repoussant quand il tourne autour d'une femme très belle¹⁷⁶. » Les deux figures se pensent en opposition, entre « figure lumineuse » et « laideur monstrueuse¹⁷⁷ », ce qui renforce « l'inaccessibilité de l'être aimé¹⁷⁸ » et

¹⁷¹ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 243.

¹⁷² V. Leduc, *La bâtarde*, p. 288.

¹⁷³ V. Leduc, *L'affamée*, p. 223.

¹⁷⁴ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 243.

¹⁷⁵ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 201.

¹⁷⁶ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 101.

¹⁷⁷ C. Trout-Hall, *Violette Leduc, la mal-aimée*, p. 70.

¹⁷⁸ *Ibid.*

« creus[e] entre elles un fossé infranchissable¹⁷⁹ », souligne Colette Trout-Hall. Alors que les deux femmes ont sensiblement le même âge (Leduc est l'aînée d'un an à peine), « Simone de Beauvoir sera toujours la jeune fille qui descendait la première [du] taxi quand elle arrivait chez elle¹⁸⁰ », tandis que la narratrice s'identifie plutôt à un vieil homme : « Si je la quitte à cinq heures de l'après-midi, si je me retrouve sur le quai du métro, j'observe, angoissée, le manège des vieillards pour les gamines qui sortent de l'école¹⁸¹. »

La beauté est encore plus admirable si elle est autonome et ne requiert aucune intervention extérieure, à la manière de celle d'Ingrid Bergman portraiturée par Duras avec sa « jeunesse miraculeuse qui ne doit rien aux soins des esthéticiens, rien, qui est criante de naturel¹⁸² ». Chez Duras, les beaux personnages n'ont besoin d'aucun artifice, restés « maladivement jeunes ». Ils se fardent très peu, à l'exception des personnages des *Yeux bleus cheveux noirs* qui cerclent leurs yeux d'une ligne de khôl, coquetterie qui sert plus à faire ressortir la couleur de leurs yeux qu'à tromper le passage du temps, ou d'adolescentes qui paraissent vulgaires une fois maquillées comme des femmes. Cette autre forme de superposition temporelle n'est pas à leur avantage (comme la bonne dans *Les petits chevaux de Tarquinia* qui est « violemment fardée, elle ressemblait à une jolie petite putain¹⁸³ » et Suzanne qui, selon son frère, ne « sai[t] pas [s]e farder, on dirait une vraie putain¹⁸⁴ »). Même chez Leduc, où elles ont religieusement recours aux soins esthétiques, les femmes espèrent trouver « le secret d'un maquillage naturel, d'un maquillage

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 99-100.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸² M. Duras, *Outside*, p. 550.

¹⁸³ M. Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, p. 109.

¹⁸⁴ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 108.

parfait¹⁸⁵ ». En 1940 et 1941, bien avant la parution de son premier roman, Violette Leduc a rédigé une série d'articles de conseils de beauté dans le magazine féminin *Pour elle*, qui fournit à ce propos des instructions claires et précises¹⁸⁶. Il s'agit avant tout d'un travail d'harmonie et de contrastes : Leduc autorise ses lectrices à « 9. Garder des cheveux gris si elle[s] n'[ont] pas les traits accentués et si le[ur] teint est “très clair”¹⁸⁷ » et leur conseille de « 2. Brosser “légèrement” le[urs] cils avec du noir, du marron ou du bleu si les yeux sont noirs, noisette, ou bleus. Avec du noir si elle[s] [sont] naturellement brune[s] aux yeux bleus¹⁸⁸ » (conseil suivi à la lettre par les personnages des *Yeux bleus cheveux noirs* quarante ans plus tard). Il ne faut surtout pas « employer des coloris excentriques pour son maquillage » au risque de se faire « une tête de “vieille actrice”¹⁸⁹ ».

Si le rajeunissement obtenu par la coiffure et le maquillage est passager, il semble possible grâce à des soins de beauté bien appliqués de retarder le passage du temps. Le rajeunissement est en effet l'objectif majeur des soins de beauté : la narratrice de *La chasse à l'amour* décrit une « jeune femme négligée, vieille avant l'âge¹⁹⁰ », alors que sa grand-mère lui conseille depuis son enfance : « Allez vous coucher, ça conserve¹⁹¹. » Dans son article « Voilà pourquoi à 39 ans j'en paraîs 30 », aussi paru dans *Pour elle* en 1941, Leduc conseille ses lectrices sur leur sommeil (un sommeil régulier de huit heures par nuit est tout

¹⁸⁵ V. Leduc, *La batarde*, p. 214.

¹⁸⁶ J'ai écrit un article pour accompagner la réédition de cette série d'articles en mettant en lumière le fait que, derrière une soumission presque maladive aux diktats de la beauté, Leduc reconnaît aussi une grande liberté aux femmes grâce au pouvoir que les soins de beauté leur accordent. Ref. : K. Renaud, « Les soins de beauté pour “effacer [l']âge” : diktats du canon de beauté et rapport au temps dans les chroniques de Violette Leduc pour le magazine *Pour elle* (1940-1941) », dans Anaïs Frantz (dir.), *Violette Leduc, genèse d'une œuvre censurée*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 47-58.

¹⁸⁷ Violette Leduc, « La vie commence à trente-neuf ans ».

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 73.

¹⁹¹ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 9.

avisé parce qu'une « nuit de veille se paie toujours par une ride, une flétrissure du regard, un teint terni¹⁹² », leur hygiène (il faut se savonner en « remontant toujours le bas du visage vers le haut¹⁹³ ») et leurs exercices quotidiens (pourquoi ne feraient-elles pas comme elle « cinq minutes de saut à la corde et trois minutes de simples mouvements respiratoires¹⁹⁴ » pour terminer leur entraînement ?). Tous ces traitements particuliers ciblent une partie précise du corps, encore une fois comme si chaque membre évoluait de manière parfaitement autonome : la culture physique est primordiale parce que « [l]a taille est ce qui vieillit le plus vite¹⁹⁵ » et Leduc suggère à ses lectrices une « [d]ouche froide sur les seins à l'aide d'une grosse éponge¹⁹⁶ » et une série d'exercices parce qu'« [o]n peut garder, à quarante ans, une jolie poitrine¹⁹⁷ ». Il semble que le corps se contrôle plus aisément une fois que ses morceaux sont détachés (comme le portrait ne se laisse appréhender que mis en pièces).

Les conseils de beauté sont particulièrement adressés aux belles femmes, pour qui la perte est plus marquée, et qui doivent redoubler d'ardeur dans leur combat contre les effets dévastateurs du temps : « Des femmes trichent, des femmes souffrent. Elles plaisaient : elles effacent leur âge. Je claironne le mien puisque je ne plaisais pas, puisque j'aurai toujours mes cheveux d'enfant¹⁹⁸ », explique la narratrice de *La bâtarde*. La coquetterie reste une affaire de jeune femme, interdite à celles pour qui le combat est perdu d'avance : « La glace me donne une leçon. Je suis trop vieille pour tomber à ses genoux.

¹⁹² Violette Leduc, « La vie commence à trente-neuf ans ».

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 24.

Je la ridiculiserai¹⁹⁹. » La beauté se construit, mais ne peut pas non plus se construire à partir de rien : « Se refaire une beauté. Comment oserais-je dire cela ?²⁰⁰ », se demande Violette, croyant qu'elle doit avant tout en passer par la démolition : « Mon visage est une bonne terre arrosée. On pourrait faire germer dessus ce que l'on voudrait. J'ai un visage à modeler, à recommencer²⁰¹. » Alors qu'elle s'est toujours trouvée laide, elle croit qu'elle deviendra « un monstre de laideur²⁰² » en vieillissant. D'un autre côté, puisque la vieillesse condamne toutes les femmes au même sort, des laiderons aux plus magnifiques, il sera salutaire pour elle de se fondre dans la masse. En effet, les femmes âgées dans la rue « se ressembl[ent] [toutes]²⁰³ », ce qui est à l'avantage de certaines, qui attirent ainsi moins l'attention et l'abjection, alors que pour les belles femmes (tout comme pour leurs admiratrices), ce nouvel anonymat est une perte marquée : « Je me mords, elle [sa mère] est devenue quelconque, je ne veux pas pleurer²⁰⁴. » Il est intéressant que les femmes souhaitent « effacer leur âge » plutôt que de simplement le contrôler ou le tromper : l'idéal serait de complètement se retirer du mouvement du temps. Des soins de beauté trop acharnés comportent néanmoins des risques : trop épais, le maquillage risque de devenir un masque, avec la fixité de statue qui est précisément à proscrire.

Portraits en parallèle

Une autre stratégie pour juxtaposer différents temps de la beauté et les préserver sans les figer serait de faire en parallèle les portraits de personnages qui en sont à différents moments de leur vie, ce qui dynamiserait par le fait même le passage descriptif. Dans ces

¹⁹⁹ V. Leduc, *L'affamée*, p. 72.

²⁰⁰ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 362.

²⁰¹ V. Leduc, *L'affamée*, p. 124.

²⁰² V. Leduc, *La bâtarde*, p. 291.

²⁰³ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 302.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 104.

portraits groupés, les comparaisons offrent une certaine mesure sans pour autant préciser l'image mentale, qui n'a plus d'importance : les personnages ne se comprennent plus que les uns par rapport aux autres. Il s'agit alors moins de visualiser les traits décrits que de comprendre ceux qu'ils partagent avec autrui et ceux qui les différencient, peu importent leurs caractéristiques. Après avoir intégré le groupe de Philomène, Hortense et Victoire dans *La chasse à l'amour*, Violette explique que lorsqu'une vieille, comme elle, se trouve « parmi des jeunes », « [l]a vieille regarde ce qu'elle a été ou ce qu'elle n'a pas été²⁰⁵. » Avoir ainsi le passé sous les yeux permettrait de l'interroger directement.

Dans les portraits d'une mère avec sa fille, manifestation la plus classique et fréquente de cette superposition temporelle, la filiation prouve leur ressemblance. Pierre de *Dix heures et demie du soir en été*, pour faire un compliment détourné à Maria, lui dit que leur fille Judith sera aussi belle qu'elle, n'hésitant pas à affirmer pour prouver ses dires leur parfaite identité : « C'est toi, complètement²⁰⁶. » Les filles sont le plus souvent plus belles que les mères, à l'exception de Violette, dont la laideur est encore plus cruelle en contraste avec la beauté de sa mère : « je la protégeais parce que de nous deux elle était la plus féminine, la plus belle²⁰⁷. » Les rôles entre elles sont le plus souvent inversés : « Tu deviens mon enfant, ma mère, quand vieille femme tu te souviens avec une précision d'horloger²⁰⁸ », Violette allant jusqu'à vouloir porter sa propre génitrice pour la protéger du temps qui passe : « pour toi, mon ventre a une chaleur de volcan²⁰⁹. » Consciente que le relais est brisé, Violette cherche à tout prix à retenir la beauté chez Berthe afin qu'elle ne

²⁰⁵ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 327.

²⁰⁶ M. Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, p. 145.

²⁰⁷ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 144.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁰⁹ *Ibid.*

se perde pas pour autant. Elle s'enorgueillit tout de même du charme de sa mère comme s'il l'atteignait par extension : « Ta jeunesse, ton élégance, ta sveltesse ce sont mes parures, les feux que lancent mes souvenirs²¹⁰. » Même si elle n'a pas été transmise, les deux femmes se souviennent si précisément de la beauté passée de la mère qu'elles permettent de la raviver sur commande.

Mis à part ce cas de legs raté, les filles sont le plus souvent le portrait craché de leur génitrice, si bien que la présence de leur mère permet de prédire ce qu'elles deviendront plus tard : « L'aînée [d'Anne-Marie Stretter] sera sans doute aussi belle qu'elle, leur charme est déjà pareil²¹¹ » ; « Elle sera aussi belle que vous, la Jeanne... c'est pas peu dire... c'qu'elle est belle c't'enfant...²¹² », dit le journaliste à la mère dans *La pluie d'été*. Ces portraits doubles donnent parallèlement accès au passé des mères, en montrant directement ce à quoi elles ressemblaient dans leur jeunesse. Dans *Emily L.*, la fille de la patronne du navire « était plus belle que sa mère, mais de la même façon, avec la même remarquable douceur dans le regard. /La patronne a présenté sa fille au Captain et à sa femme. Le Captain lui a fait compliment de la beauté de sa fille. Elle, elle a relevé la tête et elle dit en souriant qu'en effet elle était très belle²¹³. » Le compliment concerne aussi la patronne, qui ressemble à sa fille : ce n'est que le temps qui a altéré ses traits. La filiation permet ainsi aux personnages de comprendre leur propre beauté, puisqu'ils peuvent la regarder comme un objet extérieur à soi, donc plus facilement saisissable que l'énigme de leur propre visage : « – Est-ce que tu ne sais vraiment pas à quel point tu es belle ? / — Moi, je ne sais pas... mais peut-être... que oui, je le suis... ma mère, elle est très belle.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 244.

²¹¹ M. Duras, *Le vice-consul*, p. 94.

²¹² M. Duras, *La pluie d'été*, p. 134.

²¹³ M. Duras, *Emily L.*, p. 35.

Alors ce serait normal que je le sois aussi, non ?²¹⁴ », raisonne Hélène Lagonelle dans *L'amant de la Chine du Nord*.

La présence des filles permet aux mères de contempler en chair et en os leur beauté révolue et celle des mères permet aux filles de prédire leur beauté à venir ou son déclin. Les mères n'hésitent pas à se servir de leur progéniture comme référence pour se décrire elles-mêmes dans le passé : la mère de *La pluie d'été* « avait dix-sept ans [au moment d'arriver en ville]. Elle était alors aussi belle que Jeanne, disait-elle²¹⁵ ». Sa fille lui ressemble en effet presque en tous points selon les avis extérieurs, même selon le narrateur qui les compare : « Elle est belle, la mère. Blonde et rousse. Les yeux sont verts. Grands. Jeanne a les yeux de sa mère, les cheveux pareils. Moins grande, l'enfant²¹⁶. » Il n'est pas étonnant que les traits partagés par la mère et la fille soient les yeux et les cheveux, frappés d'une aura de grâce et de permanence dans toute l'œuvre durassienne. Ce qui l'est plus, c'est qu'elles aient « les mêmes », comme si le lien entre elles dépassait la simple ressemblance pour atteindre l'identité. Bien qu'il s'agisse d'un lieu commun assez répandu dans le langage courant, l'expression prise au pied de la lettre est intéressante : si Jeanne a vraiment « les yeux de sa mère », il n'y a plus à s'inquiéter pour leur perte ; les traits ne sont pas éphémères, mais bien conservés sur les visages de la génération suivante. La beauté réussirait ainsi à échapper à l'inéluctable passage du temps biologique ; même si un personnage vieillit, la mention du simple qualificatif permet de retrouver la beauté chez quelqu'un d'autre. Cette formule est assez fréquente : la jeune fille de *L'amant de la Chine du Nord* « a des yeux vert clair striés de brun. Ceux, on dit, du père décédé²¹⁷. »

²¹⁴ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 68.

²¹⁵ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 49.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁷ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 24.

Si n'importe quel trait peut être repris à l'identique d'une génération à l'autre, les yeux deviennent des lieux de mémoire privilégiés, au contraire du nez ou de la bouche par exemple qui de par leur nature n'ont pas cette fonction de « témoin ». En effet, si un parent lègue ses yeux à sa fille, il lui transmet aussi tout ce qu'il a vu, l'ensemble de son expérience. Il peut s'agir d'une mémoire individuelle ou encore d'une mémoire collective, puisque les mêmes yeux bleus sont légués depuis des siècles d'un personnage à l'autre, témoins d'un temps immémorial qui les dépasse : « Il n'y a pas de différence entre les yeux d'Aurélia et la mer, entre la percée de son regard et le fond des temps²¹⁸. » Les personnages eux-mêmes se servent de leurs yeux pour accéder à leur mémoire – quand on demande à Sabana si elle est de la ville d'Auschaadt, c'est dans ses yeux que se manifeste le parcours intérieur auquel elle se livre pour y répondre : « [s]es yeux de chair bleue sont fixes : ils cherchent Auschaadt²¹⁹ ».

3.7 Circulation dans le musée de la mémoire

En procédant par juxtaposition de différentes strates temporelles, la représentation est loin d'être figée. Plus encore, il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition, mais d'un mouvement entre deux temps qui coexistent sur le même plan et dans lesquels les narrateurs peuvent circuler à leur guise, à la manière de Monsieur Andesmas dont « [l]es souvenirs l'entouraient, enchaînés l'un à l'autre, dans une coexistence qui fut pendant un long moment égale à ses yeux²²⁰ », souvenirs accessibles et préhensibles dès lors qu'ils apparaissent tous à la fois devant lui. Dans le livre X des *Confessions*, saint Augustin tisse la métaphore des palais (ou « magasins », « entrepôts ») de la mémoire, qu'on visite comme

²¹⁸ M. Duras, *Les yeux verts*, p. 149.

²¹⁹ M. Duras, *Abahn Sabana David*, p. 101.

²²⁰ M. Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, p. 54.

des lieux. Cette métaphore accorde une grande matérialité au souvenir, « donne à l'intériorité l'aspect d'une spatialité spécifique, celle d'un lieu intime²²¹ », souligne Ricœur. Si la mémoire est un lieu, il serait donc seulement possible de la visiter au présent. En réactualisant tous les temps du portrait, la narration peut sauter librement d'une notation à l'autre, se déplacer dans la mémoire comme dans un manoir, un entrepôt, ce qui permet une manipulation directe du souvenir et de l'avenir. Si l'on calque cette métaphore, il est possible de dire que le portrait de la beauté chez Leduc et Duras se constitue par la muséification de traits frappants saisis à des moments précis de la vie d'un personnage, mais un musée qui permet ensuite une visite interactive – dans lequel on peut manipuler voire altérer les différentes pièces exposées.

Suivant cette logique tout augustinienne, le temps est souvent illustré par une métaphore spatiale dans les œuvres à l'étude : la narratrice de *La folie en tête* parle par exemple de la différence d'âge comme d'une distance entre les personnages – « [v]ingt années [la] séparaient de Georges, quinze années [la] séparaient de [Paul] Morihen²²² », tandis qu'un abîme la sépare de Patrice, celui « qui sépare une femme de quarante ans d'un adolescent de dix-sept ans²²³. » Même si les amants de *L'amant de la Chine du Nord* sont couchés côte à côte, le temps les sépare déjà : « Ils sont très seuls. Déjà privés l'un de l'autre. Éloignés déjà²²⁴. » Cette formule revient comme un leitmotiv : « Déjà elle sait l'enfant qu'ils resteront séparés les uns des autres durant toute leur vie, comme ils le sont déjà dans le présent²²⁵. » La distance de la mémoire est métaphorisée dans l'espace. À ce

²²¹ P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 118.

²²² V. Leduc, *La folie en tête*, p. 306.

²²³ *Ibid.*, p. 302.

²²⁴ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 193.

²²⁵ *Ibid.*, p. 125.

propos, Paul Ricœur invite à comprendre tout point de vue spatial comme une métaphore temporelle :

C'est d'abord la perspective spatiale, prise littéralement, qui sert de métaphore pour toutes les autres expressions du point de vue. La conduite du récit ne va pas sans une combinaison de perspectives purement perceptives, impliquant position, angle d'ouverture, profondeur de champ (comme c'est le cas pour le film). Il en va de même de la position temporelle, tant du narrateur par rapport à ses personnages que des uns par rapport aux autres. L'important, ici encore, est le degré de complexité résultant de la composition entre perspectives temporelles multiples. Le narrateur peut marcher au pas de ses personnages, mettre son présent de narration en coïncidence avec le sien, et acceptant ainsi ses limites et son ignorance ; il peut au contraire se mouvoir en avant et en arrière, considérer le présent du point de vue des anticipations d'un passé remémoré comme le souvenir révolu d'un futur anticipé, etc.²²⁶

Pour retrouver leurs souvenirs, les personnages doivent se déplacer pour les chercher. Ils entreprennent alors presque un voyage : « [Lol V. Stein] est très occupée par ce qu'elle cherche à revoir. C'est la première fois qu'elle s'absente si fort de moi²²⁷ », explique Pierre Beugner, illustrant par cette impression tout le travail de la mémoire en marche.

L'enfance peut ainsi être décrite comme un lieu où l'on reste plus ou moins longtemps, comme le font Hélène Lagonelle, qui s'y « attard[e]²²⁸ », ou Jeanne et son frère Ernesto de *La pluie d'été*, qui se promettent « d'accomplir ensemble [le départ] dans la mort au sortir de l'enfance²²⁹. » Il est également possible d'atteindre le lieu de l'enfance même si on l'a depuis longtemps quitté, à la façon d'une utopie : la narratrice de *La folie en tête*, vieillissante, « esp[ère] encore émigrer au pays des enfants qui s'enlacent dans le métro, dans les cinémas, sous le porche des maisons... L'espérer à quarante ans, c'était pire que vieillir. C'était vouloir prendre un train en marche avec des béquilles²³⁰ ». Si la

²²⁶ P. Ricœur, *Temps et récit. 2 : La configuration dans le récit de fiction*, p.179.

²²⁷ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 174.

²²⁸ M. Duras, *L'amant*, p. 22. C'est nous qui soulignons.

²²⁹ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 147.

²³⁰ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 306.

narratrice ne peut pas obtenir elle-même son titre de séjour au pays enfantin qu'elle envie, il reste qu'elle peut observer son pays rêvé directement et au quotidien – dans le métro, les cinémas, sous le porche des maisons. L'enfance est décrite comme une entité à part entière, préservée au-delà des personnages, qui n'est pas partie prenante de l'évolution du visage et du corps, mais qui s'y superpose : le visage de Lol V. Stein est « noyé dans la douceur d'une enfance interminable qui surnage à fleur de chair²³¹ » tandis que, chez Leduc, un « halo d'enfance²³² » flotte sur le portrait de René Crevel, dont « [l]a beauté [du] visage [est] la persistance, la générosité de l'enfance²³³. » L'enfance est interminable, persistante ; qu'elle hale ou immerge le visage jusqu'à le noyer, qu'elle accueille les personnages en son sein comme un refuge, elle préserve la beauté et l'empêche d'obéir aux lois propres de la biologie.

L'amant de la Chine du Nord : lieux du deuil à revisiter

Le roman *L'amant de la Chine du Nord* offre une circulation dans la mémoire particulièrement intéressante en ce qu'il est construit comme un scénario de film, ce qui a un grand impact sur le traitement du souvenir : la narration traite le passé comme le présent, de manière à faire assister à des scènes directement, comme lors du visionnement d'un film, mais tout en le mettant à distance puisqu'elle mime le point de vue d'une caméra, nécessairement extérieur à la scène. Le roman qui aurait pu s'appeler selon Duras « *Le roman de l'amant* ou *L'Amant recommencé*²³⁴ » reprend parfois à l'identique scènes et paroles de *L'amant*. La critique durassienne a bien montré l'effet papillon des changements les plus minimes, par un jeu de repérage de similitudes et de dissemblances entre les deux

²³¹ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 177.

²³² V. Leduc, *La bâtarde*, p. 172.

²³³ *Ibid.*, p. 171.

²³⁴ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 11.

textes²³⁵. Duras note en préface de son nouveau titre : « J'ai écrit l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans *L'amant*, le temps manquait autour d'eux²³⁶ », laissant entendre que la différence la plus cruciale entre les deux versions du même récit se situe dans un manque de distance avec les faits qui se serait, peut-être, résorbé dans la reprise. Dans un article sur l'écriture du deuil dans *L'amant de la Chine du Nord*, Keiling Wei retrace très justement les différents enjeux possibles d'une telle affirmation²³⁷ : serait-ce l'absence, l'oubli, ou encore la mort de l'amant réel qui sépare les deux récits ? La distance entre les personnages est à la fois temporelle et spatiale : c'est ainsi que le temps peut se concevoir « autour » des amants.

Le rythme de la scène peut toutefois paraître paradoxal pour un récit investi de « plus de temps » : plus les années séparent la locutrice des événements, moins elle devrait se rappeler les paroles exactes et la vivacité des sensations. Mais ce choix esthétique est-il garant de l'authenticité des souvenirs ? Certains indices laissent supposer que les discours et gestes rapportés ne se sont pas nécessairement déroulés comme tels. La jeune fille est notamment absente d'une discussion entre le Chinois de Cholen et sa mère, dont elle n'entend parler qu'après coup (« elle ne sait pas encore que je suis venu chez vous²³⁸ », dit l'amant). Si les paroles échangées ont été racontées à la jeune fille, elles ne l'ont certainement pas été avec tant de précision. Ce cas particulier, où la part de fabulation est

²³⁵ L'expression « effet papillon » est de R. Ramsay dans « Writing Power in Duras' *L'Amant de la Chine du Nord* ». Voir aussi : S. Lie, « *L'amant* et *L'amant de la Chine du nord*. Peut-on reconquérir une présence ? » ; N. Katinakis, « *L'Amant de la Chine du Nord* ou le rêve d'un film de Marguerite Duras ». La comparaison entre les deux textes est déjà commencée par Duras qui multiplie dans *L'amant de la Chine du Nord* les références à *L'amant*, notant par exemple dans le portrait du Chinois de Cholen qu'il « est plus "pour le cinéma" que celui du [premier] livre » (M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 36).

²³⁶ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 11.

²³⁷ K. Wei, « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil. *L'amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », p. 102.

²³⁸ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 136.

assumée sans diminuer la tangibilité de la scène, module le pacte de lecture et permet de remettre en doute la véracité des paroles, des événements et des descriptions rapportés tout au long de l'œuvre.

De la même façon, la reprise du portrait d'Hélène Lagonelle est un bon exemple de modification du souvenir par le temps : alors qu'elle est décrite dans *L'amant* comme « dans un présent irradiant, solaire, innocent, dans une éclosion répétée d'elle-même, à chaque geste à chaque larme, à chacune de ses failles, à chacune de ses ignorances²³⁹ », Duras a appris sa mort tout juste après la parution du livre, comme elle l'indique en note de bas de page²⁴⁰. La jeune pensionnaire apparaît dès lors changée dans *L'amant de la Chine du Nord*, menacée par la maladie qui ne la guettera pourtant que plus tard : « L'enfant la regarde attentivement, tout à coup inquiète à cause des cernes noires sous les yeux et de la pâleur du visage d'Hélène²⁴¹. » Il n'y a aucune mention des cernes d'Hélène dans *L'amant*, l'inquiétude vient longtemps après et c'est en revisitant la scène dans *L'amant de la Chine du Nord* qu'elle l'en investit. Les images mises en récit apparaissent pleinement subjectives, pénétrées par la conscience de la locutrice.

Si l'on poursuit l'hypothèse d'un « présent du passé », revécu pleinement au moment de la narration, il n'est pas étonnant que des sentiments ultérieurs soient projetés et modulent les souvenirs. Ainsi, *L'amant de la Chine du Nord* ne vise pas à rendre l'exactitude des scènes, mais celle des sentiments, vise moins à montrer ce qui est arrivé que ce qui reste. La douleur serait de toute manière chez Duras l'ultime ingrédient du

²³⁹ M. Duras, *L'amant*, p. 71.

²⁴⁰ « Hélène Lagonelle est morte de tuberculose à Paul où sa famille était revenue dix ans après avoir quitté la pension Lyautey. Elle avait vingt-sept ans. Elle était revenue d'Indochine où elle s'était mariée. Elle avait deux enfants. Toujours aussi belle elle était restée. D'après des tantes à elle qui avaient téléphoné après la parution de son livre – *L'Amant*. » (M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 54.)

²⁴¹ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 64.

souvenir, la matière même de l'écriture : « Et s'il n'y a pas de douleur ? / — Alors tout sera oublié²⁴². » La question de la fidélité d'un récit aux faits ne se poserait pas, puisque le passé n'aurait pas d'existence objective hors de la conscience. Danielle Bajomée, dans son essai *Duras ou la douleur*, explique que la temporalité durassienne fonctionne comme un « hors-temps qui fractionne, prélève, isole et capte des instants forts, pathétiques, extatiques. On assiste dès lors à une stérilisation du temps ordinaire par rapport à des épiphanies qui donnent accès à quelque éternité vivante²⁴³. » Les portraits de beauté correspondraient précisément à ces moments épiphaniques qui deviennent des valeurs stables, impérissables.

La grande attention à la lumière dans l'œuvre participe à la même logique interne, indépendante de faits vérifiables : il est peu probable que la narratrice, des dizaines d'années plus tard, se remémore à ce point les détails du mouvement du soleil. Il s'agit pourtant d'un paramètre fortement cinématographique, qui teinte tout le récit de *L'amant de la Chine du Nord* ; la lumière s'intensifie ou décline selon l'heure du jour, rendant visible le temps qui passe : « Puis le jour était arrivé. Il avait contourné le corps. Puis, le temps passant, le soleil avait écrasé la forme²⁴⁴. » Sa vitesse et sa direction traduisent en vérité le rapport de la narratrice à sa mémoire : « Et puis, pour toute la durée de la vie de l'enfant, à cette heure-là du jour, la direction du soleil s'était inversée²⁴⁵. » L'inversion du soleil, fortement symbolique, indique le début d'un retour en arrière, d'un mouvement rétrospectif qui la fera revivre ses moments passés avec l'amant. Paul Ricœur invite à comprendre de manière temporelle les notions photographiques comme la position, l'angle

²⁴² *Ibid.*, p. 224.

²⁴³ D. Bajomée, *Duras ou la douleur*, p. 110.

²⁴⁴ M. Duras, *L'amant*, p. 87.

²⁴⁵ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 228.

d'ouverture et la profondeur de champ²⁴⁶ : de cette manière, le degré d'exposition ne concernerait pas vraiment l'abondance de la luminosité dans l'image, mais plutôt la vivacité de la mémoire, et l'angle d'ouverture devrait être agrandi si un souvenir échappe à la perception. De même, la profondeur de champ permettrait de mesurer le degré d'incarnation du souvenir — si un détail est isolé dans la mémoire ou au contraire remémoré au cœur de son environnement. Les perspectives temporelles sont donc illustrées métaphoriquement dans l'image et tous les détails visuels offerts peuvent être interprétés comme des indices sur le rapport de la locutrice à sa propre mémoire.

Si l'on poursuit cette hypothèse, le point de vue de la caméra imaginé par la narratrice de *L'amant de la Chine du Nord* révèle une distance par rapport aux souvenirs, distance matérialisée dans l'espace, mais qui est en vérité celle du temps. La narratrice souligne les limites de sa connaissance : elle ne reconnaît pas tout de suite certains personnages, qu'elle identifie longtemps après leur apparition, ou doute parfois de leurs pensées. À la manière d'un objectif photographique, la narratrice n'a accès qu'aux apparences extérieures. Par exemple, elle décrit d'abord « [l']enfant vue de dos [qui] sort du couloir du lycée²⁴⁷ » et elle doit s'approcher pour la reconnaître (alors qu'il s'agit au final d'elle-même). Elle ressent ainsi une impression de décalage avec la jeune fille qu'elle a été, se regarde d'un point de vue extérieur comme une étrangère et ne peut émettre que des suppositions sur ses actes et ses motivations : « On dirait que l'enfant n'a pas entendu²⁴⁸ » ; « L'enfant a peur. Ment-elle ? Elle ne sait plus comment elle sait ça, si elle ment ou non elle ne sait pas²⁴⁹. » La narration à la troisième personne renforce le

²⁴⁶ P. Ricœur, *Temps et récit*. 2, p. 179.

²⁴⁷ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 98.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 151.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 112.

décalage : « Soudain je me vois comme une autre, comme une autre serait vue, au-dehors, mise à la disposition de tous²⁵⁰ ». Elle raconte les scènes comme si elle n'en faisait pas ou plus partie : « Le lit des amants. /Ils dorment peut-être. On ne sait pas²⁵¹. »

Le récit des deux romans est construit autour de ce paradoxe, entre mémoire et oubli, omniscience et ignorance. La distance temporelle et spatiale limite le point de vue, mais permet également une vue d'ensemble. Le souvenir est à la fois fuyant et investi d'une grande matérialité, « perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable²⁵² », alors que des années après leur séparation, « [l]e souvenir de la petite blanche devait être là, couché, le corps, là, en travers du lit [de l'amant]²⁵³. » Les idées et sentiments sont aussi incarnés que les lieux et les gens, puisque tous ces éléments narratifs n'ont d'existence que dans la mémoire et que la seule mémoire qui tienne est, de toute manière, celle de la douleur. Les souvenirs, qu'il s'agisse d'événements ou plus généralement d'émotions passées, seraient des lieux à visiter : « C'est là le lieu où plus tard me tenir une fois le présent quitté, à l'exclusion de tout autre lieu²⁵⁴. » Dans ce passage tiré de *L'amant*, temps et espace sont si intrinsèquement liés que le passé et le présent peuvent être explorés ou quittés comme des pièces. Même quand le temps n'est pas aussi clairement incarné dans un espace, les lieux sont associés à des moments clés de l'histoire de la jeune fille et de son amant, et ainsi habités par le souvenir : « 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 écrits²⁵⁵. »

²⁵⁰ M. Duras, *L'amant*, p. 15.

²⁵¹ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 81.

²⁵² M. Duras, *L'amant*, p. 108.

²⁵³ *Ibid.*, p. 109.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁵⁵ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 62.

La narratrice passe librement d'une scène à l'autre, comme dans un changement de plan au cinéma, « travers[ant] l'espace de la rue qui l[a] sépare²⁵⁶ » de ses souvenirs. Le défilement de scènes cinématographiques implique des balises temporelles et spatiales floues : en introduisant les scènes à la manière des transitions de cinéma — « [l]a garçonnière. C'est une autre nuit, un autre jour²⁵⁷ » –, Duras pose des repères qui fonctionnent avec l'incertitude des repères mémoriels. Les souvenirs sont livrés dans le désordre ; déjà, dans *L'amant*, la narratrice refuse toute chronologie : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne²⁵⁸. » L'enchaînement des événements serait dicté par leur importance émotionnelle. Ainsi, les temporalités se juxtaposent, elles ne sont pas hiérarchisées ou organisées selon une chronologie ; seuls les sentiments qu'elle y projette guident la narratrice d'un souvenir à l'autre. La seule hiérarchie qui tienne entre eux serait donc celle du rôle qu'ils jouent dans la vie de la narratrice et des sentiments qu'il en reste.

La narratrice aurait un trajet à faire, une distance à résorber pour retrouver les sentiments pour l'amant. Alors que le bateau qui ramène toute la famille en Europe s'éloigne, elle ne regarde pas en arrière : « Elle n'a plus regardé. Elle sait que déjà ce n'est plus la peine. Que déjà on ne distingue plus rien, ni les corps ni les visages²⁵⁹. » La distance qui se creuse alors est aussi celle du temps, qui rend les souvenirs plus flous. C'est tout le projet de *L'amant* et de *L'amant de la Chine du Nord* : en rejoignant les souvenirs, elle peut les raconter comme des scènes tangibles. Quand elle décrit une vision passée, c'est un souvenir qu'elle tente d'approcher et de reconnaître pour se le réapproprier : « Elle se

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 84.

²⁵⁸ M. Duras, *L'amant*, p. 11.

²⁵⁹ M. Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, p. 198.

regarde elle — elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. Elle ne comprend pas ce qui est arrivé. Elle le comprendra plus tard : elle a déjà le visage détruit de toute sa vie.²⁶⁰ »

Par le traitement des souvenirs comme des lieux, le flou de la mémoire et la séparation creusée par le temps deviennent visibles. Selon Ricœur, le jeu de perspectives se ferait grâce aux temps de verbe, qui guident le lecteur en hiérarchisant les événements : « La mise en relief consiste à projeter au premier plan certains contours en repoussant les autres à l'arrière-plan²⁶¹. » Il faudrait donc penser les temps verbaux comme la profondeur de champ dans un plan de cinéma, qui permettrait de zoomer, de s'éloigner ou de s'approcher de l'image. Toujours selon Ricœur, l'imparfait serait utile pour décrire la toile de fond, installer l'ambiance et le contexte général, alors que les événements centraux seraient narrés au passé simple²⁶². Chez Duras, ce n'est pas le passé simple, mais bien le présent qui délimite les personnages et les actions à l'avant-plan. Keiling Wei pose l'hypothèse que, dans *L'amant de la Chine du Nord*, le présent de l'indicatif serait le temps du film, alors que l'imparfait serait le temps de l'écriture. Duras se servirait du présent afin de montrer le déroulement de scènes passées, littéralement pour « rendre présent » tel que l'entend Ricœur. L'imparfait serait plutôt le temps de la rétrospection, qui montre le mouvement de la mémoire — le trajet jusqu'au souvenir. À ces deux temps verbaux s'ajoute le futur antérieur, qui vient complexifier le tableau. Wei le décrit comme « l'instance de ce qui aura déjà eu lieu » : « la narration de l'histoire avant l'“avoir lieu” dans le temps et dans l'espace de l'histoire, un pressentiment, une anticipation nostalgique

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 88.

²⁶¹ P. Ricœur, *Temps et récit*. 2, p. 133.

²⁶² *Ibid.*

comme une évocation, une histoire d'amour qui aura déjà pris fin sans avoir commencé, qui est racontée à partir de la fin, avec la fin, avant la fin²⁶³. » Les changements de plan dans le « film » qu'est *L'amant de la Chine du Nord* peuvent être très rapides, plusieurs temps de verbe sont compris dans la même phrase, ce qui crée une épaisseur en intensifiant l'appréhension de l'avenir et met en place, selon l'expression de Wei, un « mouvement dilatoire de l'instant perpétuel²⁶⁴ » : « le temps narratif devient pluriel, combinant et traversant les lieux indéfinis et indissociables du passé, du présent, de l'avenir²⁶⁵. » Ce constat rappelle les perspectives temporelles décrites par Ricœur, même si Wei ne le cite pas expressément. Les temps doivent être tous considérés sur le même plan, une fois ravivés et ramenés à leur condition de présent. Ils ne prennent du sens que les uns par rapport aux autres : des scènes passées peuvent être considérées avec l'appréhension de l'avenir, le temps présent peut être lu comme avenir du passé, etc. La position de la narratrice durassienne suit le mouvement de la conscience et invite à « considérer le présent du point de vue des anticipations d'un passé remémoré comme le souvenir révolu d'un futur anticipé²⁶⁶ ».

Se met ainsi en place une topographie de la mémoire : *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord* se proposent comme une visite de l'Indochine lointaine, séparée géographiquement, mais aussi émotionnellement et temporellement, des dizaines d'années s'étant écoulées et plusieurs personnages étant morts depuis le temps que revisite le récit. La spatialisation de la mémoire montre la contiguïté des temporalités. *L'amant de la Chine du Nord* révèle une exploration des souvenirs plutôt qu'une quête figée et aboutie, dans

²⁶³ K. Wei, « Le Temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil », p. 111.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 105.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 106.

²⁶⁶ P. Ricœur, *Temps et récit*. 2, p. 179.

laquelle les émotions peuvent tromper les perceptions. Duras fait ainsi revivre un passé avec ses limites, ses doutes, mettant en valeur le fonctionnement elliptique de la mémoire.

Mouvement temporel du portrait

Le portrait est intrinsèquement lié au cours du récit, reflétant beaucoup plus l'importance des événements qu'il ne donne à voir l'apparence des personnages. Pour Duras, le vieillissement et le rajeunissement ont plus à voir avec l'expérience vécue, plus précisément avec le subissement d'une douleur, qu'avec une évolution biologique véritable, et sont en cela indépendants de l'âge : « Je crois que c'est quand j'avais vingt-cinq ans que j'étais une vieille femme²⁶⁷. » En une seule nuit, Jacques Hold, Tatiana et Lol V. Stein « avaient pris de l'âge à foison, des centaines d'années²⁶⁸ », une émotion forte suffisant à accélérer le passage du temps. À l'opposé, un événement traumatique survenu dans la jeunesse peut figer éternellement un personnage dans ce moment décisif de sa vie, comme Lol V. Stein qui reste coincée dans l'âge qu'elle avait lors du bal de T. Beach – adolescence éternelle perçue plus comme une affection que comme un miracle : « Elle avait rajeuni. On lui aurait donné quinze ans. Même quand je l'ai connue à mon tour, elle était restée maladivement jeune²⁶⁹. » Certaines émotions douces, telles les larmes, agissent comme une eau de Jouvence : « [Tatiana] pleure. Les larmes coulent encore, de loin, de derrière les larmes, attendues comme toutes les larmes, enfin arrivées, et, il me semble m'en souvenir, Tatiana paraissait ne pas en être mécontente, s'en trouver rajeunie²⁷⁰ », alors que d'autres forcent au contraire le vieillissement : « [Lol V. Stein] relève un peu son

²⁶⁷ M. Duras, *Outside*, p. 566.

²⁶⁸ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 19-20.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 164.

visage, d'abord étonné puis d'un seul coup vieilli, déformé par une émotion très forte qui le prive de sa grâce, de sa finesse, le rend charnel²⁷¹. »

L'étonnant mouvement du portrait, comme grossi à la loupe et pouvant bondir dans toutes les directions, s'explique maintenant que nous avons montré que le temps du récit se déplace dans la mémoire au gré de l'actualité des sentiments éveillés. Il est relaté au « présent », dans tout ce qu'il a d'admirable, mais aussi dans toute sa douleur et son appréhension, la position temporelle permettant de connaître la suite – et potentiellement la fin – du portrait. Ce parcours actif dans la mémoire se manifeste par des verbes d'action abondants, qui insufflent un mouvement au portrait dans lequel tout devient alors possible – même s'opposer au passage du temps :

Je ne peux pas décrire ma mère [notons ici l'insertion du passage descriptif par une prétérition classique]. Elle vieillissait. C'était un chef-d'œuvre qui partait à la dérive. Le temps, si je posais réellement mon regard sur ses traits, le temps me dérobait ses jabots, ses grands chapeaux. Pourquoi se souvenir puisque tout s'en va ? Je me retenais à son nez, il ne changeait pas. Parfois, lorsque mon déchirement était intenable, je m'attaquais aux yeux de ma mère dans lesquels je ne trouvais plus l'acier. Je mettais une taie sur eux, celle d'un oiseau, le temps cessait de me filouter avec ses lentes dégradations. Parfois, je n'étais que regrets ; je n'avais pas assez épuisé les heures, les minutes, les instants pendant lesquels ma mère avait été sûre de son élégance ; alors j'affaissais sa bouche, je creusais son menton, je vidais ses yeux. La dureté de son visage, où était-elle²⁷² ?

Dans ce portrait tiré de *La folie en tête*, le temps personnifié travaille, sournois, si bien que la narratrice n'a d'autre choix que de se retenir au nez de sa mère, repère qui ne change pas et peut devenir un point de départ pour le nouveau portrait qu'elle se propose de dresser. À partir de ce seul trait, elle peut retravailler à sa guise le visage de Berthe pour retrouver la dureté par laquelle elle la reconnaîtrait. Elle procède pour ce faire d'un mouvement très

²⁷¹ *Ibid.*, p. 171.

²⁷² V. Leduc, *La folie en tête*, p. 236.

violent – en creusant et vidant la matière du visage, pratiquement comme une sculpture qu'elle détruirait pour pétrir à neuf. Une cure de jeunesse draconienne est ainsi possible par l'écriture. Bien que la narratrice se désole du travail du temps, elle réussit à se réapproprier le portrait et à retrouver l'image passée afin de s'assurer qu'elle ne soit pas oubliée.

3.8 Conclusion : atemporalité des portraits

La beauté aurait une valeur de mémoire, marquant l'esprit à un tel point qu'elle offrirait un repère stable permettant de relier les personnages à leur passé. La beauté ne semble pas s'incarner dans un souvenir précis – il s'agit plutôt d'une valeur abstraite qui passe d'un moment à l'autre, d'un personnage à l'autre, pour servir de relais, œuvrant presque à la manière d'un portail temporel, qui permettrait aux personnages d'accéder à leurs propres souvenirs. Dans les œuvres à l'étude, tout acte de mémoire est en effet facilité par le portrait : le récit de son enfance passe nécessairement pour Violette par la description de la beauté de sa mère et la cuisante douleur de la trahison de Michael Richardson pour Lol V. Stein se comprend par l'évocation de la beauté d'Anne-Marie Stretter lors du bal. En retrouvant Isabelle dans *La folie en tête*, la narratrice leducienne la trouve changée et ne la reconnaît pas, elle essaie de soulever sa chevelure pour retrouver ses hanches mais « [s]es cheveux pesaient le poids d'une dalle²⁷³ » – son deuil se comprend par la manipulation du portrait. C'est aussi l'état de conservation du portrait qui permet de jauger la qualité et la netteté du souvenir : « Écoute, maman, écoute bien, j'ai été peintre dans mon enfance, je te contemplais, tu te contemplais dans le miroir ; crois-le, j'ai réussi nos deux portraits, je les ai peints avec ma passion, ma fraîcheur, tu ne peux pas les voir, je les porte

²⁷³ *Ibid.*, p. 69.

mélangés en moi. Ne détruis pas mon œuvre avec tes craquelures, ne t'effrite pas²⁷⁴ », supplie la narratrice de *La folie en tête*. La mère est préservée dans la toile de l'esprit et risque de craqueler ou de s'effriter si son incarnation réelle s'en éloigne trop. Le portrait, ici encore, se détache d'une présence réelle, maintenu même au détriment de la personne qu'il représente.

Les beaux personnages agissent comme des références stables dans le souvenir – leur image est si frappante qu'elle peut être restituée à tout moment, grâce au rappel des traits marquants comme autant de repères mnémotechniques. Il n'est pas étonnant qu'ils deviennent ainsi des idoles à vénérer : « [Leduc] les invoque, se caresse à leur image, se prosterne à leurs pieds²⁷⁵ », signale Beauvoir. La beauté revêt ainsi une valeur miraculeuse, quasi divine, qui serait invoquée pour lutter contre le temps qui passe, comme une croix à brandir devant l'oubli : « Nous nous tournons vers lui [un petit garçon], il est notre lumière, il est notre enfance²⁷⁶. » Isabelle doit demander à Thérèse de ne pas l'idolâtrer²⁷⁷, Hélène Lagonelle est d'une « miraculeuse beauté²⁷⁸ » tandis que « l'indécence » du corps d'Agatha « a la magnificence de Dieu²⁷⁹ ».

Même en insistant sur l'aspect fortement éphémère de leur objet de description, les portraitistes atteignent ainsi l'atemporalité. Les observateurs réussissent à ne plus être seulement témoins du lent et inexorable écoulement du temps, mais à le contrôler, voire à l'abolir. Comme les narrateurs ne veulent pas non plus fixer le portrait à la manière d'un portrait mortuaire, figé dans un seul âge et retiré du temps, la superposition de différents

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 237.

²⁷⁵ S. Beauvoir, « Préface à *La bâtarde* », p. 13.

²⁷⁶ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 492.

²⁷⁷ V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 78.

²⁷⁸ M. Duras, *L'amant de la Chine du nord*, p. 53.

²⁷⁹ M. Duras, *Agatha*, p. 49.

instants proposerait un autre type de mobilité. Cette mobilité reste cependant très factice et crée tout de même une impression statique : les strates temporelles se multiplient, mais s'annulent aussitôt par leur nombre (de la même façon que la photographie précipite l'oubli, dirait Duras). L'effacement de l'âge force une normalisation des portraits, qui crée un effet d'anonymat : tous les visages se ressemblent une fois égalisés de la sorte. Le jeu stylistique mis en œuvre fait de l'âge un élément extérieur aux personnages – tantôt un déguisement, tantôt un refuge – qu'ils revêtent ou visitent à leur guise. Dans le cas où une femme est trop vieille, il lui suffit d'en regarder une autre pour retrouver la beauté, indépendante des visages qu'elle visite.

4. La beauté comme effet de distanciation et d'anonymat

Si la beauté réussit à dominer la mort en supprimant les effets dévastateurs du vieillissement, en retenant les visions fugaces et en les retirant ainsi hors du temps, elle n'y parvient toutefois que par la surenchère et la généralité, au détriment de la singularité des personnages. Ils sont tous caractérisés de la même façon, ce qui donne un effet stagnant, très peu vivant – ils sont conservés comme sous plastique, avec l'immobilité des visages transformés par la chirurgie, facticement figés. C'est cet effet de groupe que nous entendons ici questionner, pour montrer d'abord comment le portrait, bien qu'omniprésent, est désincarné – la norme est insistante à un tel point que les notations peuvent référer à n'importe qui, davantage reconnues comme un signal narratif que comme un outil descriptif. La beauté renvoie à un type dont le rôle narratif est très clairement défini. Si les personnages sont dépersonnalisés, les traits sont quant à eux constamment personnalisés : ils sont décrits avec tant d'acharnement qu'ils semblent prendre vie, dotés d'une existence autonome qui leur permet de se détacher du corps.

4.1 Indistinction des personnages

La multiplication des beaux personnages et des signes de leur importance dilue en effet l'émerveillement : en étant tous si singulièrement magnifiques, ils se ternissent les uns les autres, du moins aux yeux des lecteurs. La beauté peut-elle alors être un trait distinctif qui les particularise ? « Plus ils sont beaux, les hommes, dit-il, moins on les reconnaît. Pour les femmes, c'est un peu la même chose¹ », note la protagoniste du *Marin*

¹ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, p. 297-298.

de *Gibraltar*, sentant que les identités se confondent. Bien que les narrateurs se servent des descriptions physiques pour les identifier, les portraits de la beauté sont si vagues qu'ils semblent confiner les personnages à l'anonymat plutôt que de permettre leur reconnaissance. Aurélia Steiner, en admirant ses propres yeux bleus et ses cheveux noirs, se dit qu'elle est « belle tellement, à [s]'en être étrangère² ». De fait, même en se trouvant devant elle, l'homme qui la cherche et l'aime continue de chercher « quelqu'un qu'[il] n'[a] aucun moyen de reconnaître³ ».

Chez Leduc, c'est justement pour se fondre dans la masse et passer inaperçue, à l'abri des insultes, que la narratrice rêve d'être belle : « Je suis contente, je ressemble aux autres femmes⁴ », écrit-elle après une nuit d'amour avec René, qui a gonflé sa confiance en elle à un tel point qu'elle lui permet de surcroît d'avoir « vingt ans de moins⁵ ». Quand elle fait de l'autostop dans *La folie en tête*, tous les conducteurs la dédaignent à cause de sa laideur et de sa vieillesse, alors qu'ils embarquent sans hésiter « une demoiselle faite au moule⁶ » : « Le convoyeur revenait dans la cabine : une blonde, ou une rousse, ou une brune se hissait sur le marchepied, la gorge pigeonnante tandis que le moteur tournait à vide⁷. » Le portrait ici esquissé tourne aussi à vide, à un tel point que l'anonymat de ces femmes est total : elles sont réduites à des grands types définis selon la couleur de cheveux. L'expression « faite au moule » suppose qu'elles sont parfaitement identiques, produites à la chaîne, ce qui leur confère une existence plus machinale qu'humaine. L'appel au cliché de la « gorge pigeonnante » les désindividualise encore plus – cette formule reconnue

² M. Duras, *Le Navire Night* [...], p. 142.

³ *Ibid.*, p. 145.

⁴ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 184.

⁵ *Ibid.*

⁶ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 51.

⁷ *Ibid.*

comme un code ne donne rien d'autre à voir qu'une touche de vulgarité. C'est pourtant à ce modèle de femme parfaitement interchangeable que Violette souhaiterait ressembler.

Chez Duras également, les personnages 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. L'indétermination des personnages durassiens a été maintes fois souligné par la critique : ils sont souvent réduits à leur polarité – « l'homme » et « la femme » –, et revêtent ainsi une fonction symbolique, devenant en quelque sorte des figures archaïques du désir⁸. Dans un article sur le camouflage chez Duras, paru dans *Décrire, dit-elle*, Joël July 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 variables⁹. » 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 être « belle »). 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 ces personnages qu'ils pourraient être aussi bien des jeunes personnes séduisantes que des quinquagénaires désabusés. La construction elliptique du portrait avait déjà été critiquée dans son histoire : Charles Sorel, dans sa *Description de l'isle de portraiture et de la ville des portraits* (1659)¹⁰ 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

⁸ E. Corradi, « Indétermination du personnage médium de l'émotion », p. 55.

⁹ J. July, « Mise en place du camouflage chez Duras », p.117.

¹⁰ Cf. L. Desjardins, « De la "surface trompeuse" à l'agréable imposture. Le visage au XVII^e siècle » et A. Bellemare, « Critique de la "portraiture" chez Charles Sorel ».

« avoir des taches de rousseur ou des marques de la petite vérole¹¹ » qui ne seraient pas mentionnées.

En soulignant l'interchangeabilité des personnages durassiens, Gervais-Zaninger émet l'hypothèse d'une migration des traits, qui deviennent des repères étonnamment stables dans le portrait mouvant, en prenant elle aussi l'exemple des *Yeux bleus cheveux noirs* :

Pour ce qui concerne la caractérisation physique des personnages, on est surpris du caractère flou de leurs visages quasi interchangeables, frappés d'une sorte d'indistinction et pour tout dire d'anonymat, par refus de toute particularisation. C'est particulièrement le cas des figures féminines, chez lesquelles **s'observent des traits constants, migrant de l'une à l'autre autant que d'un texte à l'autre**. Visages presque effacés le plus souvent, de l'ordre de l'irreprésentable, d'où toutefois émerge un élément : les yeux ou les cheveux, la plupart du temps – ce titre, *Les yeux bleus cheveux noirs*, constitue une sorte de paradigme du visage réincarné sous des identités différentes¹².

Le titre *Les yeux bleus cheveux noirs* renvoie en effet à plusieurs personnages : l'homme reconnaît à la femme aux nuits payées les mêmes caractéristiques que le bel étranger disparu, et comme tout le récit est basé sur les souvenirs entremêlés de l'homme et de la femme, avec ce seul indice des « yeux bleus cheveux noirs » pour identifier l'étranger, peut-être ne renvoient-ils même pas finalement au même individu. Les yeux de la femme aux nuits payées sont qualifiés de « bleus à s'y méprendre¹³ » : puisqu'il s'agit du seul trait auquel se rattache l'homme pour retrouver le bel étranger, il peut sans problème repérer ces yeux bleus chez un autre personnage – comme chez la femme qu'il engage pour dormir nue, chaque nuit, auprès de lui. Cependant, même cette couleur finit par s'échapper, diluée par la mémoire : il « embrass[e] les yeux fermés, le bleu qui fuit sous les doigts¹⁴ ». C'est

¹¹ Cité dans L. Levreault, *Maximes et portraits*, p. 59.

¹² M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages II*, p. 201. C'est nous qui soulignons.

¹³ M. Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 68.

ce mouvement des traits que nous souhaitons ici analyser et approfondir, avec l'hypothèse que les traits sont non seulement migrants mais également autonomes, eux-mêmes animés par le mouvement de leur volonté, et que la beauté reste le repère le plus fort entre toutes les caractéristiques.

Les quelques traits leitmotifs constamment scandés passent en effet d'un personnage à l'autre, flottants, bien loin de s'ancrer. Aucun trait n'est jamais posé de manière définitive. Dans le collectif *Décrire, dit-elle*, André Petitjean explique comment il faudrait analyser les portraits du même personnage « en fonction de leur place, de leur nombre, de leur fréquence ou de leur congruence¹⁵ ». Selon sa typologie, le personnage serait introduit par un « portrait-flash », qui serait par la suite complété par des « portraits relais ». Il donne l'exemple des descriptions de Lol reprises à l'identique, puis des variations qui viennent le moduler. Ces variations peuvent être « contingentes ou irréversibles » et annuler, dès lors, les notations jusque-là cumulées. Si les données fournies d'une œuvre à l'autre se contredisent, les attentes du lecteur s'en voient contrecarrées et l'identité, remise en question. Petitjean renvoie à cet égard au cas évocateur du Chinois dans *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord*, dont la physionomie s'est considérablement transformée. En revanche, si le personnage est cohérent avec la connaissance préalable que nous avons de lui, il « se voi[t] attribu[é] un vécu existentiel évolutif sur le modèle de notre anthropologie ordinaire¹⁶ » : que s'est-il passé depuis que nous l'avons quitté ? Où se situent les nouveaux épisodes sur la ligne de sa vie ? Il faudrait par la suite « sérier les portraits – les marqueurs de temporalité le permettent – selon leur aspectualité (épisodique

¹⁵ A. Petitjean, « La description de personnage [...] », p. 32.

¹⁶ *Ibid.*

ou habituelle, ponctuelle ou itérative...)¹⁷ » afin de départager quels traits des personnages les définissent en propre. Marina Bernardi, dans son article « L'écharpe bleue de Lol V. Stein : description et illisibilité du personnage », prend le relais de Petitjean pour trancher que « Lol se soustrait à la représentation¹⁸ », constituée par « un faisceau de traits répétitifs et incohérents qui défait le tissu descriptif et l'identité du personnage, son signalement, sa psychologie¹⁹. » La cohérence de Lol se situe plutôt « sur le plan poétique du langage » : « En décrivant Lol V. Stein, Duras n'expose pas le personnage, elle le surexpose, elle crée un effet de présence où disparaît la représentation : l'identité de Lol est un système qui superpose visibilité et illisibilité²⁰ ».

Tout en étant pourtant toujours décrite avec les mêmes notations, Lol V. Stein semble constamment muer, de manière à ce que Jacques Hold croit bon de spécifier qu'« [e]lle continuait à ressembler à celle qu'elle avait été pendant la nuit²¹ » – même la ressemblance avec soi n'est jamais acquise et peut être remise en doute. Lol V. Stein semble incarner plusieurs personnages, que ce soit différentes facettes d'elle-même ou encore son amie Tatiana, à l'identité d'abord bien distincte, avec laquelle elle finit par se fondre. La beauté comme élément narratif est ainsi indépendante du portrait physique des personnages : alors que Lol V. Stein est dite « jolie²² » dès l'incipit, puis « belle²³ » quelques pages plus loin, une autre notation de sa beauté s'ajoute tardivement et se présente comme une nouveauté : « Je vais vers Lol V. Stein. Je l'embrasse, je la lèche, je la sens, je baise

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ M. Bernardi, « L'écharpe bleue de Lol V. Stein : description et illisibilité du personnage », p. 49.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 189.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 29.

ses dents. Elle ne bouge pas. Elle est devenue belle²⁴ », même si la beauté de Lol n'a jusqu'alors jamais été mise en doute. Le qualificatif est ici plus révélateur de ce qu'elle représente pour le narrateur que d'une véritable qualité. Son apparence est à la fois abstraite et mouvante, comme si elle avait à sa disposition une panoplie de masques qui peuvent être revêtus et retirés selon les besoins de l'intrigue (tout en étant paradoxalement toujours vêtue des mêmes vêtements comme un uniforme, lorsqu'elle n'est pas nue : il faut bien qu'un repère permette de la reconnaître).

Réapparition des personnages

Si les personnages se construisent et se déconstruisent, s'exposent et se défilent au cours d'un roman, l'effet est encore plus complexe lorsqu'ils réapparaissent d'une œuvre à l'autre, comme c'est le cas de nombre d'entre eux dans les textes à l'étude. L'œuvre leducienne tout comme l'œuvre durassienne invitent donc à être pensées comme un tout, chaque texte comportant son lot de références intratextuelles participant à la construction d'un seul univers. Les mêmes personnages reviennent, protagonistes ou figurants selon le texte choisi. Ainsi, plusieurs figures secondaires n'ont pas à faire l'objet d'une présentation en bonne et due forme, puisqu'ils sont déjà connus du lecteur, et sont dotés d'une épaisseur supplémentaire grâce aux autres récits dans lesquels ils sont à l'avant-plan. Il n'y a qu'à penser à Aurélia Steiner, Hélène Lagonelle, Anne-Marie Stretter ou la femme aux nuits payées chez Duras ; Isabelle, Simone de Beauvoir, la mère Berthe ou la grand-mère Fideline chez Leduc. En entretien, lorsque Pierre Dumayet demande à Duras si Anne-Marie Stretter du *Vice-consul* est belle, Duras répond : « Vous la connaissez déjà. [...] Elle était

²⁴ *Ibid.*, p. 117.

dans... *Lol V. Stein*²⁵. » Les noms propres permettent de confirmer les identités : les noms complets relient les différents récits sans l'ombre d'un doute (les différentes occurrences d'Hélène Lagonelle ou d'Anne-Marie Stretter chez Duras, de Jean Genet ou de Nathalie Sarraute chez Leduc, réfèrent indubitablement à la même personne), alors que les prénoms seuls et les initiales le permettent déjà un peu moins : il pourrait y avoir plus d'une Anna, d'une Isabelle ou d'un René. La parenté n'est pas vérifiable dans le cas des personnages anonymes, même si un jeu de correspondances se met en place par les traits partagés et que tous les personnages finissent par se confondre. Lol V. Stein est un pivot dans la poétique durassienne, à l'origine de toutes les autres protagonistes : « Ce que je n'ai pas dit, c'est que toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire, d'un certain oubli d'elles-mêmes. Elles ont toutes les yeux clairs. Elles sont toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le malheur de leur vie²⁶. »

La jeune fille de *L'amant de la Chine du Nord*, par exemple, n'a pas changé depuis *L'amant*, présentée par un passage citant presque directement le premier opus et qui détaille son « uniforme » : « elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres : de la robe en soie indigène d'un blanc jauni, du chapeau d'homme d'"enfance et d'innocence", au bord plat, en feutre-souple-couleur-bois-de-rose-avec-large-ruban-noir, de ces souliers de bal, très usés, complètement éculés, en-lamé-noir-s'il-vous-plaît, avec motifs de strass²⁷. » Un jeu de correspondances entre les deux portraits se met en place, et ce même s'ils sont presque identiques. Quelques ajouts les séparent, comme la précision de la couleur « bois de rose » et les tirets, qui créent une distance un peu ironique. La description se

²⁵ P. Dumayet, *Dits à la télévision*, p. 39.

²⁶ M. Duras, *La vie matérielle*, p. 32-33.

²⁷ M. Duras, *L'amant de la Chine du nord*, p. 35.

poursuit : « Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est, moins belle qu'il n'en paraît, pauvre, fille de pauvres²⁸ ». Que signifie ici « moins belle qu'il n'en paraît » ? L'attitude de l'enfant est provocante, parfois vulgaire ; est-ce cela qui trompe le spectateur et attire son attention, fait croire à sa beauté, une première impression qu'il faudrait dépasser ? Quoi qu'il en soit, le portrait reste sommairement le même et la jeune fille continue de se balader avec les mêmes accessoires et un visage flou, imprécis.

Portrait de groupe

L'indistinction est poussée au maximum lorsque les personnages sont décrits en groupe, sans plus d'individualité. Anne Cousseau montre comment les enfants viennent souvent en groupe, sans aucune identité distincte, ce qui n'en diminue pas moins leur importance narrative (les hordes d'enfants envahissent l'espace d'*Un barrage contre le Pacifique* et « scand[ent] ainsi l'évolution de Suzanne et Joseph²⁹ »). De même, les « brothers and sisters » dans *La pluie d'été* n'ont qu'une seule et même fonction, si bien qu'ils sont tous décrits de la même manière : « Quand le printemps arrivait, les enfants devenaient d'un rose doré et leurs cheveux pareils, ils devenaient d'une blondeur rousse, presque rose. Ils étaient très beaux³⁰. » Ils forment un seul corps, monstrueux : « Quelquefois les brothers et les sisters, on dirait des petits animaux agglutinés les uns aux autres dans le sommeil, leurs cheveux les recouvrent de blondeur, leurs petits pieds sortent de dessous le tas³¹ ». Ils ne sont nommés que très tard : « La sister

²⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁹ A. Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, p. 40.

³⁰ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 57.

³¹ *Ibid.*, p. 101.

après Jeanne, c'était Suzanna. Après Suzanna c'était Giorgio. Après Giorgio il y avait Paolo. Et puis Hortensia. Et puis Marco, cinq ans³² », mais ils sont désignés encore jusqu'à la fin comme les « brothers and sisters ». Il n'y a que les aînés, Jeanne et Ernesto, qui se détachent du noyau : « c'est qu'ils cessaient eux-mêmes d'être inséparables des brothers et des sisters et qu'ils ne formaient plus à eux tous un corps unique, une grande machine à manger et à dormir, à crier, à courir, à pleurer, à aimer, et qu'ils étaient moins sûrs de se garder hors de la mort³³. » Se libérer du lien fraternel semble les exposer à la mort : c'est comme si le fait de partager les mêmes caractéristiques les protégeait, les immunisait contre le temps.

Philippe Wahl, dans un article intitulé « Faire parler les personnages. Duras ou l'art du (dé)placement », évoque le dédoublement des personnages souvent présentés en paires, comme celles que constituent les frères et les sœurs ou les mères et les filles. Au-delà d'un quelconque lien de parenté, il y aurait aussi des « duos masculins et féminins : Thor-Stein, Alissa-Elisabeth... » que Wahl qualifie de « cellules stables » ou d'autres cellules plus fluctuantes, « plus étroitement attachées aux enjeux du drame (parenté transitoire de Sabana et David, de Sabana et Abahn)³⁴. » Selon Wahl, cette forme de présentation des personnages témoigne d'une « résistance à la personne³⁵ », en empêchant qu'on puisse les reconnaître en propre. Dans *Abahn Sabana David*, en effet, Sabana et Jeanne sont décrites en référence à David : « — [Sabana] est jeune comme David – elle s'arrête – belle comme David³⁶ » et « Jeanne est jeune comme David, dit Sabana. Elle a l'âge de David. Elle est

³² *Ibid.*, p. 110.

³³ *Ibid.*, p. 43.

³⁴ P. Wahl, « Faire parler les personnages », p. 71.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ M. Duras, *Abahn Sabana David*, p. 42.

belle comme lui³⁷ ». La répétition presque exacte permet de déduire non seulement que les deux femmes ressemblent à David, mais qu'elles se ressemblent aussi. La première occurrence nous apprend par le fait même que David est beau et contribue au superlatif : pour qu'il devienne une référence, il doit être d'une très grande beauté. La mise en contiguïté fournit une mesure plus concrète qu'un simple superlatif comme « très beau », mais une mesure qui ne se comprend que dans l'économie de l'œuvre. Les personnages deviennent ainsi un réseau de sens, surtout que les notations fournies à leur propos restent très vagues et ne permettent pas la visualisation — ils se rejoignent d'autant plus dans cette zone floue. L'enfant et sa monitrice qui errent sur la plage dans *L'été 80*, très épris l'un de l'autre, passent presque comme frère et sœur et se ressemblent parfois jusqu'à l'identité : « Il est mince, maigre, ils ont eux aussi le même corps, la même démarche un peu lasse, longue³⁸. » La narratrice les observe de loin et ce n'est qu'à ces signes extérieurs partagés qu'elle devine leur amour et le lien privilégié qui les unit, comme si le désir de fusion (proprement durassien) créait un effet de miroir entre les personnages.

Cette gémellité immédiate est possible grâce au fait que les ressemblances peuvent tenir à peu, voire à rien : « C'est toujours émouvant, les ressemblances entre les femmes qui ne se ressemblent pas³⁹ », peut-on lire dans *Emily L.* Une expression partagée suffit à voiler les différences : « s'étalait sur leurs visages en une tache de plus en plus visible une même expression qui les faisait se ressembler⁴⁰ » (dans *La vie tranquille*). Les ressemblances sont ainsi très mouvantes, s'adaptant aux besoins de l'intrigue pour suggérer

³⁷ *Ibid.*, p. 109.

³⁸ M. Duras, *L'été 80*, p. 36.

³⁹ M. Duras, *Emily L.*, p. 131.

⁴⁰ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 183.

des rapprochements, comme les visages des « brothers and sisters » semblent se métamorphoser avec l'âge, et cela dans un même mouvement : « Quand ils étaient très petits ils ressemblaient au père. Puis pendant deux ou trois ans ils ressemblaient à rien. Puis voilà que tout à coup ils ressemblaient à la mère et à Ernesto⁴¹. »

Tous ces liens de parenté, qu'ils soient permanents ou provisoires, justifiés par l'hérédité ou complètement fortuits, créent un effet d'étrangeté : non seulement les portraits de la beauté sont répétitifs, puisant leurs critères à même une forte norme, mais la répétition est exploitée et poussée à l'extrême, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus reconnaître aucun visage. Dès que la beauté est évoquée, ce n'est pas un seul personnage, mais tous qui se dressent. La beauté devient ainsi une valeur permanente – les personnages étant intouchables dès lors qu'ils sont noyés dans la masse de leurs semblables, comme protégés à la manière des « brothers and sisters ». Par la permutabilité des figures, la beauté apparaît aussi mobile : elle semble exister au-delà des personnages, pouvoir passer librement d'un à l'autre, être incarnée par l'un ou l'autre.

4.2 La beauté comme rôle

Le « beau personnage » devient ainsi un rôle et un visage à revêtir. D'un point de vue strictement textuel, c'est comme si les écrivaines faisaient appel à la tradition littéraire dans une soif de mémoire, en réactualisant presque à l'identique un de ses objets les plus normés. L'œuvre comporte une mémoire des personnages admirés ayant marqué l'esprit des personnages mais aussi une mémoire de ce qu'est plus généralement la beauté : un héritage culturel appris et aussitôt reconnu tant par les focalisateurs eux-mêmes à la vue d'un beau visage que par les lecteurs. Il suffit que la protagoniste d'*Hiroshima mon amour*

⁴¹ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 31.

demande à son amant japonais comment est sa femme et qu'il réponde simplement : « Belle. Je suis un homme qui est heureux avec sa femme⁴² » pour qu'un portrait immédiat soit dressé, portrait dont on comprend tout de suite la fonction (il ne cherche pas la compagnie de son amante française par insatisfaction). Le cliché peut ainsi souvent servir de raccourci. Les belles figures existent plus comme clins d'œil intertextuels que comme véritables personnages, relevant davantage de la citation que d'une incarnation. Si elles sont certes emmenées à jouer un rôle crucial dans la narration – rôle insistant, à la mesure de l'attrait irréprouvable qu'elles suscitent –, leur rôle se détache d'elles. De là vient leur grand anonymat : le portrait de groupe brossé à grands traits définit les contours d'un rôle plutôt qu'il ne donne à voir des individus.

Le masque

La métaphore du masque est à ce propos opérante, fréquemment reprise tant chez les auteurs que chez les théoriciens – « *Visage* en grec ancien se dit *prosôpon* (qui signifie littéralement “devant les yeux d'autrui”, et désigne également le masque)⁴³ », souligne Gervais-Zaninger (et beaucoup d'autres théoriciens du portrait) pour introduire son objet d'étude. Cette conception du visage comme masque a longtemps prédominé dans la pratique du portrait : Jean-Claude Morisot rappelle qu'avant le projet naturaliste du roman moderne, le portrait était « idéal » (au sens d'idéal) en ce qu'il « résorb[ait] les traits individuels dans des masques emblématiques⁴⁴ ». Même si les théories physiognomonistes cherchent à révéler les vraies personnalités que camouflent les apparences, ils dressent pour ce faire un catalogue des « types » de caractères, dont précisément une panoplie de masques

⁴² M. Duras, *Hiroshima mon amour*, p. 76.

⁴³ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages*, p. 11.

⁴⁴ J.-C. Morisot, « L'écriture du visage », p. 48.

possibles – rhétorique qui évoque presque une conception antique du personnage comme type interchangeable, aux traits caricaturaux représentés sur un masque de théâtre pouvant être porté par n’importe qui. Gervais-Zaninger insiste sur la facilité d’interprétation d’une telle vision simplifiée : « c’est du côté du masque qu’on trouve l’univocité du sens ; du côté du visage, on n’obtient que doute, incertitude, inachèvement⁴⁵ ». La métaphore du masque est citée directement tant chez Leduc que chez Duras : dans *L’asphyxie*, la jeune Mandine, « qui ne connaissait pas l’œil dur et bleu⁴⁶ » de Berthe, l’admire et ne comprend pas pourquoi sa fille la craint, jusqu’à ce que « le masque tomb[e]⁴⁷ » et qu’elle s’enfuit aussitôt, tandis que Maud des *Impudents* réussit à « arbor[er] un sourire posé sur ses traits comme un masque », bien que ce sourire « n’effleur[e] pas ses yeux⁴⁸. »

Les portraits ici étudiés sont parfaitement univoques, à la façon d’un masque : les personnages sont beaux sans l’ombre d’un doute et leur existence 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. Rappelons que 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 inscrit leur expérience : dans le cas des visages parfaits, lisses et intacts des beaux personnages, le portrait reste une page blanche, indécodable. Il ne s’agit plus alors de la mémoire du corps d’un seul individu, mais d’une autre mémoire le dépassant largement : la mémoire d’une tradition littéraire. Si ce masque leur donne certes une part de mystère en maintenant

⁴⁵ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages*, p. 22.

⁴⁶ V. Leduc, *L’asphyxie*, p. 157.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ M. Duras, *Les impudents*, p. 184.

toujours une distance entre eux et les personnages focalisateurs, c'est l'effet d'anonymat qui prédomine. Le beau personnage devient un costume vide, séparé du corps.

Jacqueline Plantié a bien détaillé dans son corpus le soupçon éveillé par la beauté, où cette dernière n'est souvent que « pure apparence, le masque qui cache l'horreur secrète d'un corps promis à la mort, déjà se décomposant⁴⁹ ». Tout en étant associée au beau et au bien, la beauté physique suscite la méfiance parce qu'elle peut se révéler trompeuse et cache peut-être la laideur de l'âme – tant d'éclat laissant soupçonner une part de fausseté. L'équation physiognomoniste, potentiellement tordue, est déjà ainsi plus problématique qu'une simple adéquation entre le beau et le bien : « Il peut se faire que la nature mette “un esprit détestable/Dans le plus aimable des corps”, aussi peut-on écrire des poèmes sur “La belle sans esprit” ou sur “La Belle sotté”⁵⁰. » À partir de l'*Art de connoistre les hommes* (1660-1669) de Cureau de la Chambre, Plantié montre comment la beauté de la femme peut être interprétée comme « des marques de l'imperfection de son âme⁵¹ », par exemple une petite bouche trahissant faiblesse et mensonge.

Alors que le masque éveille la méfiance des physiognomonistes, il est au contraire valorisé par les écrivaines à l'étude, chez qui il devient un code servant à reconnaître les personnages plutôt qu'un outil de leurre. Le rapport de Duras et de Leduc au maquillage est à cet égard révélateur, dissonant avec la tradition du portrait littéraire. Les *Caractères* (1687) comportent une longue tirade contre les apprêts féminins, que La Bruyère dénonce sans équivoque comme « espèce de menterie⁵² », qui repousserait les hommes plutôt que de les attirer, tous ces soins enlaidissant selon lui les femmes plutôt que

⁴⁹ J. Plantié, *La mode du portrait littéraire en France*, p. 175.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 178.

⁵¹ *Ibid.*, p. 175.

⁵² J. Bruyère, *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, p. 206.

de les embellir : « Si les femmes étaient telles naturellement qu'elles le deviennent par artifice, qu'elles perdissent en un moment toute la fraîcheur de leur teint, qu'elles eussent le visage aussi allumé et aussi plombé qu'elles se le font par le rouge et par la peinture dont elles se fardent, elles seraient inconsolables⁵³. » À l'opposé, dans les œuvres à l'étude, les personnages ont souvent recours au maquillage pour transformer leur apparence et se conformer au rôle qu'ils s'appêtent à jouer : la ligne de khôl devient chez Duras aussi distinctive que le sont les yeux bleus et les cheveux noirs et rappelons-nous que les soins de beauté permettent carrément aux femmes chez Leduc de changer de visage. Il ne s'agit pas pour eux alors d'un artifice à condamner mais, bien au contraire, d'un outil pour révéler la vérité : « Si mon cœur était un masque, je le plaquerais sur mon visage⁵⁴ », affirme Violette dans *La folie en tête* ; à l'approche de la première visite de son jeune amant Patrice, elle panique de ne pas l'avoir averti de sa laideur et considère la possibilité d'« acheter un masque⁵⁵ ». C'est son grand malheur qu'il faille « passer par [son visage] pour atteindre l'âme⁵⁶ », puisqu'elle sent une grande distorsion entre sa personnalité et ce que son apparence laisse croire – suggérant plutôt une âme tordue et de vils desseins et devenant un frein à l'amour qu'elle peut donner et recevoir. Bien que le plus important reste selon la physiognomonie la beauté de l'âme – constat qui devrait être salvateur pour Violette en lui permettant, tel qu'elle le souhaite, de plaquer son cœur sur son visage grâce à des soins de beauté acharnés –, ces principes la condamnent pourtant, puisqu'ils supposent que l'âme transparaît nécessairement sur les traits. Chez Leduc, au contraire, cette équation est renversée : puisque la narratrice connaît la valeur de son cœur, elle cherche à y faire

⁵³ *Ibid.*, p. 207.

⁵⁴ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 255.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 358.

⁵⁶ V. Leduc, *L'affamée*, p. 93.

coïncider son visage. Plutôt que de dénoncer l'illusion du masque et de tenter de trouver ce qu'il camoufle, les écrivaines lui accordent une valeur de révélation : le masque existe en soi, sans référer par défaut au visage qu'il ne montre pas.

Rôle intertextuel : la femme fatale

Un des masques offerts aux beaux personnages tant chez Leduc que chez Duras est celui de la « femme fatale », rôle particulièrement typé et facilement reconnaissable. Les écrivaines la nomment même expressément, sans craindre le recours au cliché : dans *La bâtarde*, la narratrice croise « à la toilette une femme fatale [qui] fai[t] ses yeux avec la grâce d'une mouche aiguisant ses pattes⁵⁷ ». Selon Duras dans ses portraits d'actrice, Brigitte Bardot « n'est pas la beauté fatale, mais aimable⁵⁸ » : le personnage typé sert de contrepoint à démentir pour adoucir l'idée qu'on se fait de l'actrice, qui serait bienveillante malgré le pouvoir que lui confère sa beauté. La figure est ici vaguement problématisée, mais à peine : elle revient avec les mêmes attributs, la même aura de danger et la même animalité. La femme fatale a cependant été reconduite à un tel point qu'elle semble s'être vidée de sa substance et ne plus exister que comme citation intertextuelle. Elle fonctionne de la même façon que tous les critères de beauté convoqués par les œuvres à l'étude, qui réfèrent à un intertexte plus qu'ils ne donnent véritablement à voir un personnage. La figure forte agit comme un raccourci, comprise comme un code par le lecteur, qui reconnaît tout de suite l'importance narrative du personnage, comme celle de la femme dans « Les chantiers » qui semble s'être déguisée en femme fatale pour annoncer la suite de

⁵⁷ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 214.

⁵⁸ M. Duras, *Outside*, p. 300.

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 imminent⁵⁹. »

La figure de la femme fatale, récupérée *ad nauseam* par l'esthétique du film noir⁶⁰, n'émerge telle qu'on la connaît que dans la littérature symboliste et décadentiste du 19^e siècle⁶¹, même si beaucoup de figures mythiques s'y rattachent (Salomé est considérée comme la « *Femme fatale absolue*⁶² » et Ève serait avec sa pomme la mère de toutes les femmes tentatrices). Dans leurs études de la femme fatale dans la littérature du 19^e siècle, Mireille Dottin-Orsini (*Cette femme qu'ils disent fatale*) et Dominique Maingueneau (*Féminin fatal*) montrent comment cette figure a été façonnée par un imaginaire masculin et soulignent tous deux à quel point elle apparaît comme une incarnation suprême du féminin : « ce type unique, cette synthèse, la Femme⁶³ », écrit Dottin-Orsini. Chaque manifestation de l'archétype ne serait qu'une copie d'un imaginaire tenace et normé, rendant toute individualité concrète impossible : « Il n'y a qu'une seule Femme, ou une infinité, toujours mimes d'une autre qui serait "elle-même"⁶⁴ », écrit Maingueneau, montrant bien comment ces femmes fantasmées sont le plus souvent anonymes, rarement nommées ou encore identifiées seulement par des diminutifs (Nana chez Zola en est un bon exemple).

La « fatalité » pointée par l'expression est intéressante, sous-entendant un destin que les personnages doivent subir, sur lequel ils ont peu de contrôle. L'apparition de la femme fatale, éminemment narrative, annonce ainsi comme un présage la suite et

⁵⁹ M. Duras, « Les chantiers », p. 453.

⁶⁰ Cf. H. Hanson et C. O'Raye, *The Femme Fatale : Images, Histories, Context*.

⁶¹ Hanson, O'Raye ; Maingueneau ; M. Dottin-Orsini.

⁶² M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, p. 133.

⁶³ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴ D. Maingueneau, *Féminin fatal*, p. 151.

potentiellement la fin de l'histoire. Elle est reconnue par des codes précis qui ont été renforcés par l'imaginaire cinématographique, comme la robe rouge et le rouge à lèvres agencé, mais aussi et surtout par sa beauté : « From the French for “fatal woman”, a female character who uses her beauty to lure and entrap men, leading to their downfall and, usually, death⁶⁵ », précise la définition du *Film Studies Dictionary*. Les femmes fatales se servent de leur pouvoir de séduction afin que leur victime baisse ses gardes, pour ensuite sévir et accomplir leur sombre dessein (tuer leur victime ou voler son argent, son honneur, son âme). Leur beauté peut aveugler, faire diversion et empêcher le personnage de voir le danger qui le guette. L'aveuglement est pris par Duras au sens littéral : dans *Aurélia Vancouver*, le marin « di[t] que ses yeux le brûl[ent] d'avoir regardé la beauté d'Aurélia Steiner⁶⁶ », comme si la vue de la jeune femme avait la force d'une éclipse solaire (c'est dire sa beauté). Il vaut mieux ne pas regarder trop longtemps le personnage, au risque de perdre la vue ; de la même façon que la surenchère finit par brouiller le portrait.

Dans les œuvres à l'étude, c'est la beauté même qui devient l'instrument du crime : le père de Jeanne « a l'air comme si c'était de la regarder [sa fille] qu'il allait mourir⁶⁷. » Le portrait se suffit en soi, n'a pas à chercher d'événement narratif ailleurs que dans son propre fonctionnement. L'effet suscité par la vue des beaux personnages est si fort qu'une simple apparition suffit à faire planer un présage menaçant et difficile à contrer : dans *Un barrage contre le Pacifique*, « [l]es hommes se perdent pour [l']actrice

⁶⁵ S. Blandford, K. Grant, J. Hillier, *Film Studies Dictionary*, p. 95-96 ; cité par S. Neale, « 'I Can't Tell Anymore Whether You're Lying': *Double Indemnity*, *Human Desire* and the Narratology of *Femmes fatales* », *The Femme Fatale : Images, Histories, Context*, p. 187.

⁶⁶ M. Duras, *Le Navire Night* [...], p. 165.

⁶⁷ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 88.

Raquel Mequer], ils tombent sur son sillage comme des quilles et elle avance au milieu de ses victimes, lesquelles lui matérialisent son sillage, au premier plan⁶⁸ ».

Les personnages dotés de beauté sont les éléments perturbateurs, déclencheurs de l'intrigue : il suffit d'une seule apparition d'Anne-Marie Stretter, archétype de la femme fatale chez Duras, 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). Leur existence, 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 – c'est comme si la force d'un tremblement de terre nous était décrite avec moult détails sans qu'on puisse pour autant en connaître la cause.

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

Le personnage de Claire dans *Dix heures et demie du soir en été* offre un bon exemple de femme fatale dont l'existence se résume à sa fonction. Elle est présentée comme le « fruit si beau de la lente dégradation de [l']amour⁶⁹ » 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.

⁶⁸ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 188.

⁶⁹ M. Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, p. 67.

La focalisation très mobile dans ce roman ne s'arrête jamais sur 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 ciel⁷⁰. » 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 prochain⁷¹. » 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, Maria⁷² ? » 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,

⁷⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

⁷² *Ibid.*, p. 131.

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 Claire⁷³. »

C'est en effet le corps de Claire qui lui confirmera l'infidélité qu'elle entrevoyait et soupçonnait, les seins trahissant d'abord le secret : « Rien qu'aux seins de Claire, elle l'eût su, Maria, qu'ils s'aimaient⁷⁴ ». L'amour partagé sera par la suite confirmé par le regard de Claire, dont la lecture psychologique est déjà plus aisée que par l'observation de la poitrine : « Rien qu'à voir le baissement de ses yeux sur ce sourire, elle l'eût compris, Maria. Quelle gloire. Sur quelle gloire se ferment ces yeux⁷⁵ ». Les yeux agissent ici comme portes de l'intériorité, conformément à leur rôle hérité de l'histoire littéraire. Ils permettent de déceler les intentions, mais aussi de lire l'avenir, du moins l'avenir désiré par les personnages : « Jamais 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 lisait⁷⁶. »

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 justement 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. / Ou peut-être aucune parole ne sera-t-elle prononcée⁷⁷. » Cette scène se

⁷³ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 141.

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 (et de fait, aussitôt remises en doute – « peut-être rien ne sera dit »). 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 à ce 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 belle⁷⁸ », 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 pluie⁷⁹ ». 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 gris⁸⁰ », lui dit Pierre, ce à quoi elle répond « que la lumière y était

⁷⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

toujours pour quelque chose et qu'il se trompait sans doute, ce soir, en raison de l'orage⁸¹. »

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 désir⁸². »

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 – à la façon presque romantique – la force du tourment. L'extrême chaleur dans laquelle baignent les personnages crée en même temps un effet étouffant et statique ; il est « 10h30 du soir en été » au moment où Pierre et Claire se touchent pour la première fois et c'est alors « chose faite pour toujours⁸³ », du moins pour Maria qui verra sa vie bouleversée – chez Duras, le moment du traumatisme marque à un tel point l'esprit des personnages qu'il se charge aussitôt d'une valeur immortelle.

Le personnage de Claire joue le rôle d'un miroir reflétant tant les tourments intimes que météorologiques, avec ses yeux clairs 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, 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 larmes⁸⁴. »

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 43.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

4.3 Autonomie des traits

L'existence des beaux personnages se résumerait donc à leur sens, un sens clamé directement et à répétition. Les portraits n'en sont pas pour autant ni complètement figés ni complètement dépersonnalisés : il semble que les traits réussissent à se détacher de cette masse de corps identiques, comme produits à la chaîne, pour mener une existence autonome. C'est cet effet de distanciation qui dynamise le portrait et fait la particularité des œuvres à l'étude. En effet, par l'insistance sur quelques traits seulement, le leitmotiv finit par découper le corps en n'en présentant que des morceaux, voire par occulter tout le reste. Le gros plan comporte un effet monstrueux : des chevelures sombres et des yeux bleus se dressent, flottants dans l'air, sans pour autant constituer un visage.

Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, le visage est en soi déjà monstrueux, un « système surface-trous, surface trouée⁸⁵ » (ou « *mur blanc-trou noir*⁸⁶ ») à laquelle on adhère en l'investissant d'humanité : « *Visage, quelle horreur*, il est naturellement paysage lunaire, avec ses pores, ses méplats, ses mats, ses brillants, ses blancheurs et ses trous : il n'y a pas besoin d'en faire un gros plan pour le rendre inhumain, il est gros plan naturellement, et naturellement inhumain, monstrueuse cagoule⁸⁷. » Les deux penseurs ont développé le concept de la « machine abstraite de visagéité », qui renverrait au réflexe humain de décodage du visage comme totalité signifiante – « On peut dire que le visage prend dans son rectangle ou son rond tout un ensemble de traits, *traits de visagéité* qu'il va subsumer, et mettre au service de la signifiante et de la subjectivation⁸⁸. » Le rapport au visage régirait nos rapports à autrui, du moins dans un contexte occidental, d'« Homme

⁸⁵ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, p. 208.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 233. Ce sont les auteurs qui soulignent.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 230. Ce sont les auteurs qui soulignent.

blanc européen » comme le nomment Deleuze et Guattari – ils y opposent les sociétés dites « primitives », où le visage est moins central et où les liens sociaux sont pensés en communauté plutôt qu'en somme d'individualités. Marie-Annick Gervais-Zaninger s'est beaucoup inspirée du concept de « visagéité » pour penser les violences subies par le visage au 20^e siècle, qui l'amènent au seuil de l'inhumanité ; elle note à quel point l'intégrité des blessés de guerre est atteinte lorsque leur visage est touché – « apparition de l'ordre de l'*innommable* celle d'un blessé au visage⁸⁹ ». Le visage se pense comme un tout : dès qu'un élément détonne, la dissonance – vécue comme difformité – bloque le rapport à autrui. Deleuze et Guattari donnent l'exemple du tic nerveux, où se joue selon eux « précisément la lutte toujours recommencée entre un trait de visagéité qui tente d'échapper à l'organisation souveraine du visage, et le visage lui-même qui se referme sur ce trait, le ressaisit, lui barre sa ligne de fuite, lui ré-impose son organisation⁹⁰. »

Détacher les parties du visage crée un effet monstrueux, à rebours du mouvement naturel de création de sens et d'unité naturellement enclenché à la rencontre d'autrui. C'est pourtant l'avenir du visage, croient Deleuze et Guattari, si nous réussissons à nous libérer des identités et interprétations apprises pour le percevoir autrement : « Oui, le visage a un grand avenir, à condition d'être détruit, défait⁹¹ » ; si « les *traits de visagéité* même se soustraient enfin à l'organisation du visage, ne se laissent plus subsumer par le visage, taches de rousseur qui filent à l'horizon, cheveux emportés par le vent, yeux qu'on traverse au lieu de s'y regarder, ou de les regarder dans le morne face-à-face des subjectivités signifiantes⁹². » Il faudrait donc défaire les réseaux de sens établis dans la « machine

⁸⁹ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages*, p. 71. C'est l'auteure qui souligne.

⁹⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, p. 230.

⁹¹ *Ibid.*, p. 210.

⁹² *Ibid.*, p. 209.

aise entière⁹⁶. » Plutôt que d'être perçue comme une lacune, la fragmentation intrinsèque au portrait littéraire est mise en valeur. Sans visage, Tatiana et Lol peuvent alors encore plus facilement être confondues. Marie-Magdeleine Lessana, dans *La raison de Lol*, commente le fait que la soie noire grâce à laquelle Tatiana cache son visage dans *Le ravissement* la confine au morcellement et à l'anonymat : « Dans le désir sexuel, le corps de la femme n'est-il pas fragmenté, non identifié⁹⁷ » ?

Chez Leduc, un critère de beauté souvent convoqué est la taille fine, dite « de jeune fille », et ce même chez les hommes, par exemple chez son amant Marc dans *Ravages* qu'elle complimente ainsi : « – Ta taille de jeune fille, tes mains d'adolescent, ta légèreté de danseur...⁹⁸ » Violette affine sa taille en permanence, puisqu'elle sait que c'est ce qu'elle a de plus beau (une vendeuse lui dit « Vous avez la taille mannequin⁹⁹ ») et que c'est avec cela qu'elle peut séduire : « Ma taille de 1,72 m, mon poids de 48 kilos et mon article avaient plu à Jacques Faith¹⁰⁰ ». Mais elle sait aussi que son visage détonne : « Ils se disent : bien cambrée, bien balancée. Mais oui, mais oui... Bien cambrée, bien balancée. Après vient mon visage, après vient la surprise, le choc¹⁰¹ », si bien qu'elle dit à Gabriel : « Si je pouvais me décapiter pour te récompenser...¹⁰² » Les parties du corps sont à un tel point détachables que la décapitation est possible, voire souhaitable. Plus encore, ces traits hypertrophiés finissent par s'activer et se libérer des personnages.

⁹⁶ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 135.

⁹⁷ M. Lessana, *La raison de Lol*, p. 63.

⁹⁸ V. Leduc, *Ravages*, p. 352.

⁹⁹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 207.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 378.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰² *Ibid.*, p. 352-353.

Synecdoque animée

Nous avons déjà souligné que les parties du corps deviennent des sujets de la phrase leducienne, de la même façon que les regards chez Duras prennent part à la narration : ce qui pourrait ne paraître qu'un effet de style pour dynamiser les passages descriptifs finit par créer, par son insistance, un effet anthropomorphique. En effet, les traits semblent prendre part à la narration tant leur personnification fréquente les dote d'une psychologie propre (« De si belles dents pouvaient-elles mentir ¹⁰³ ? », se demande Violette à la vue de celles de René dans *La chasse à l'amour*). Dans *Abahn Sabana David*, c'est le corps de David qui réagit plus souvent que lui-même : « Sa tête remue, refuse. Ses mains chassent des choses qu'il voit. Son regard parle, répond¹⁰⁴. » L'effet synecdotique prend ainsi une autre portée : non seulement les parties du corps vieillissent de manière autonome, mais elles agissent aussi de manière autonome. Elles peuvent même commettre des actes plus étonnants, voire violents : « [d]es mèches mouillées balafrèrent un sourcil et une paupière¹⁰⁵ » de Madame Barbaroux dans *L'asphyxie*, menaçantes, et une tresse décrite dans *Ravages* peut devenir une « exquise geôlière » : « Elle emprisonnait et entourait le cou. L'épaule sous la manche kimono était chaste. L'épaule ne ferait jamais de mal¹⁰⁶. » De par leur proximité, la tresse et l'épaule innocente interagissent comme une détenue et son bourreau.

Certes, les traits représentent le plus souvent les personnages par extension ; la « bouche juste¹⁰⁷ » et les « traits intègres¹⁰⁸ » de Madame révèlent avant tout sa personnalité.

¹⁰³ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 152.

¹⁰⁴ M. Duras, *Abahn Sabana David*, p. 134.

¹⁰⁵ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 118.

¹⁰⁶ V. Leduc, *Ravages*, p. 363.

¹⁰⁷ V. Leduc, *L'affamée*, p. 16.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Lorsque les parties du corps s'interrogent, pleurent, tremblent, la personnification reste surtout stylistique – si la narratrice de *L'affamée* écrit que « [s]a peau le saura et souffrira [du départ de Madame]¹⁰⁹ », c'est sa propre souffrance qu'elle exprime, et c'est Lol V. Stein qu'on reconnaît dans la simple mention de sa blondeur cachée dans le champ de blé : « Tout à coup la blondeur n'a plus été pareille, elle a bougé puis s'est immobilisée. J'ai cru qu'elle devait s'être aperçue que j'avais découvert sa présence¹¹⁰. » Toutefois, la syntaxe suppose que c'est bel et bien la blondeur qui se sait démasquée. Cette confusion est largement exploitée par Duras, qui se sert de la « structure syntaxique [pour] présente[r] [les parties du corps] comme des objets actifs, ou indépendants de l'homme, dans la passivité générale des êtres¹¹¹ », souligne Franciska Skutta pour montrer à quel point les interactions entre les personnages passent le plus souvent par des signes physiques.

Plus encore, ces formulations récurrentes permettent aux traits de s'activer indépendamment des personnages. En effet, les portraits entretiennent des relations entre eux, se suffisent en soi sans plus se soucier des personnages qu'ils décrivent, qui servent surtout de supports : « Ses yeux me demandèrent s'ils pouvaient entrer. Je répondis oui avec mes paupières¹¹² » ; « C'est son visage qui le dit à mon visage¹¹³ », relate la narratrice de *Ravages*. Les traits peuvent ainsi se libérer de l'emprise du corps : le regard de Sabana dans *Abahn Sabana David* « s'absente¹¹⁴ » (mais alors où va-t-il ?). De même, le visage de Madame, dans *L'affamée*, « s'envole à tire-d'aile¹¹⁵ » et « [l]es petits nez aux narines

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹¹⁰ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 122.

¹¹¹ F. Skutta, *Aspects de la narration [...]*, p. 72.

¹¹² V. Leduc, *Ravages*, p. 94.

¹¹³ *Ibid.*, p. 346.

¹¹⁴ M. Duras, *Abahn Sabana David*, p. 40.

¹¹⁵ V. Leduc, *L'affamée*, p. 223.

arquées [des plus belles femmes de Paris] volet[tent] contre [l]es tempes¹¹⁶ » de la narratrice de *La bâtarde*. Dans ce dernier cas, l'animation sert à montrer à quel point l'envie est pour elle tenace, physiquement oppressante ; les nez l'agacent comme une nuée de moustiques, ou plutôt un essaim de guêpes, si l'on se fie à la suite du passage : « ils entrèrent dans mes yeux, ils piquèrent ma nuque¹¹⁷ », vue douloureuse qui finit par se transformer en désir : « [b]ouches, lèvres ourlées pareilles à des guêpes [qui] taquinèrent, emmêlèrent les fils de ma toison intime¹¹⁸. »

Les traits sont dotés d'autonomie et surtout de conscience : la peau souffre, les épaules sont chastes et innocentes, etc. Parfois, les personnages eux-mêmes s'en rendent compte et observent leur corps avec étonnement comme s'il était fait de morceaux détachés : « Et au-dessus de la ville terrifiante, Suzanne [dans *Un barrage contre le Pacifique*] vit ses seins, elle vit l'érection de ses seins plus haut que tout ce qui se dressait dans la ville, donc c'était eux qui auraient raison¹¹⁹. » Les seins de Suzanne se détachent, flottent et surplombent la ville, en toute suprématie : « Elle, en regardant la ville ne regardait qu'elle-même. Regardait solitairement son empire, où régneraient ses seins, sa taille, ses jambes¹²⁰. » C'est à son physique que la jeune fille doit son pouvoir de séduction, pouvoir qui semble finalement agir au-delà d'elle.

Le nez chez Leduc : trait de laideur, symbole de bâtardise

Certaines parties du corps peuvent ainsi devenir l'équivalent de personnages principaux. Le gros nez de la narratrice leducienne, « protubérance [...] qui torturait [s]a

¹¹⁶ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 227.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 226.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 226-227.

tête et [s]on cœur¹²¹ » revient dans tous les textes, encore plus important dans la trame narrative que René ou Simone de Beauvoir. Les nez des autres prennent aussi une importance particulière, par exemple le long nez de Jean Cocteau dont l'écrivain semble bien s'accommoder : « Le nez de Cocteau m'étonnait sur ses photos. C'est le nez d'un autre puisque c'est celui d'un solitaire, d'un silencieux, d'un moralisateur. Son nez me délivrait du mien, il me dictait une règle de vie, il m'aidait à comprendre la frivolité de mes chagrins désordonnés pour mon visage laid¹²². » Côté le nez personnifié de Cocteau aurait pour la narratrice des vertus thérapeutiques : il sert d'exemple édifiant en lui permettant d'évoluer dans sa relation intime et passionnelle avec le sien.

Juste avant de se le faire rectifier par une chirurgie plastique, Violette est prise de pitié pour son nez : « Mon nez que je détestais... il souffre plus que moi. Je ne veux pas, je ne veux pas ; je ne veux pas m'en séparer¹²³. » Elle ne recule pas et se soumet à l'opération, qui ne change pourtant rien à son estime personnelle : « Les pansements tombèrent. Il [Le chirurgien] me donna un miroir [...]. Je ne me reconnaissais pas dans cette vieille femme avec un gros nez, le même qu'avant. Un peu moins long. Un peu moins ridicule ? Il me vieillissait et me durcissait¹²⁴. » Le nez ne serait donc pas le coupable : « J'avais donné vingt mille francs pour ressembler à une vieille pierre¹²⁵. » Mais quel aurait été un beau nez, de l'avis de Violette ? On comprend le poids du canon esthétique quand elle évoque un « nez droit suggérant le classicisme¹²⁶ », mais la description fournie dans la discussion avec le chirurgien montre à quel point ses critères sont complexes : « Il sera moyen. Il sera

¹²¹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 478.

¹²² V. Leduc, *La folie en tête*, p. 273.

¹²³ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 479.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 480.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 175.

net ? Je le voudrais un peu tendu, un peu sur la défensive. À peine. Oh à peine. Un peu enfantin aussi...¹²⁷ » Le beau nez est une construction textuelle : de taille raisonnable, évoquant l'enfance, le mouvement, la protection, etc. Sa concrétisation ne peut que décevoir. Après son opération, elle surprend Jacques Prévert dire à ses amis en la regardant : « “C’est sa bouche, ses yeux, ses pommettes qu’il faudrait rectifier”¹²⁸ ». Le regard des autres fait ici encore et toujours office de miroir pour Violette, mais ce passage montre aussi que sa « laideur » est plus profonde, n’affecte pas une partie du corps en particulier (c’est le propre de la synecdoque : même si une partie représente l’ensemble, l’ablation de cette partie n’est pas synonyme de la disparition du tout, qui survit en déplaçant simplement ailleurs son emblème).

Le nez est métonymique de sa laideur parce qu’associé à l’hérédité du père, qui a refusé de la reconnaître comme son enfant, bâtarde qui semble s’inscrire sur ses traits (« Un bâtard ça doit mentir, un bâtard c’est le fruit de la fuite et du mensonge, un bâtard c’est le stock des irrégularités¹²⁹ »). Sa mère lui dit, comme une accusation : « Tu lui ressembles¹³⁰ ». Violette a hérité des traits de son géniteur, ce qui constitue l’un des drames de sa vie. En même temps, elle ne peut pas refuser complètement cette ressemblance, par respect de l’amour que sa mère a eu pour son père : « Je veux guérir ta plaie, maman. Impossible. Elle ne se refermera jamais. Ta plaie, c’est lui et je suis son portrait. Ma mère l’a aimé. Je ne peux pas le renier¹³¹. » L’expression « je suis son portrait » est révélatrice : en tirant le portrait de leur parent par leur simple existence, les enfants leur

¹²⁷ *Ibid.*, p. 477.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 480.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹³⁰ V. Leduc, *L’asphyxie*, p. 54.

¹³¹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 28.

confèrent une certaine immortalité, préservent leurs traits et peuvent à leur tour les transmettre.

Dans ce cas-ci, pourtant, la filiation est encore brisée pour Violette : le nez est avant tout le symbole de cette bâtardise. Trait masculin qui plus est, il déforme son visage et rend toute sa quête de beauté impossible. C'est en effet toute la féminité qui lui semble refusée parce qu'elle est laide : « “Sois femme. Quand seras-tu femme ?”¹³² », lui dit sa mère et, lorsqu'elle répète que « tous les hommes étaient des salauds », « [e]lle [la] fixait avec tant d'intensité pendant sa déclaration que [Violette] [s]e demandai[t] si [elle] étai[t] un homme ou non¹³³. » Selon Sandrina Joseph dans *Objets de mépris, sujets de langage*, Leduc « fai[t] de son nez un signe de sa différence et de son exclusion sociale en tant que femme et que bâtarde¹³⁴ » et sa laideur soulève la question de la « féminité marginale¹³⁵ ». C'est peut-être pour cette raison que le rapport à sa laideur passe aussi par un besoin d'affirmation : « Je durcissais mon visage baroque avec des cheveux coupés au rasoir au-dessus des tempes, je me voulais un concentré de curiosité pour le public d'un café, pour le promenoir d'un music-hall parce que j'avais honte de mon visage et qu'en même temps je l'imposais¹³⁶. » Le développement de sa relation avec son nez suit son parcours d'acceptation de soi : « Mon nez, Roger, je le connais. Je vieillis, il s'estompe dans la glace. Je finirai par m'arranger avec mon nez¹³⁷. »

Les yeux comme portes de l'intériorité

Les yeux restent de loin la partie du corps la plus active, et ce tant dans les textes

¹³² *Ibid.*, p. 190.

¹³³ *Ibid.*, p. 45.

¹³⁴ S. Joseph, *Objets de mépris, sujets de langage*, p. 71.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹³⁶ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 178.

¹³⁷ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 294.

étudiés que dans l'histoire du portrait. Ils occupent en effet une fonction privilégiée puisqu'ils sont perçus comme la partie du corps la plus noble, des miroirs de l'âme qui donnent accès à l'intériorité du personnage. Ils peuvent donc sans problème agir sans lui, qui n'est plus qu'une enveloppe, ou en confier le soin à leur messenger, « le regard ». Dans *L'amour*, particulièrement, « le regard implore¹³⁸ », il peut « traverse[r] [autrui], aigu, sans répit¹³⁹ » et se fond avec la mer : « [l]e regard bleu se tourne vers la mer, revient. Il est limpide, d'une intensité fixe¹⁴⁰ ». Rappelons que les yeux apparaissent chez Duras et Leduc comme le trait distinctif ultime – et ironiquement, pas du tout distinctif tant ils sont toujours décrits de manière identique, un peu comme la beauté.

L'importance des yeux est aussi mise en évidence par leur immensité (« Les yeux d'Alissa sont immenses, profondément bleus¹⁴¹ »), critère de beauté constamment souligné qui facilite leur lecture, les pupilles faisant presque l'effet d'une loupe. Sylvie Collot, qui étudie le corps dans l'œuvre d'Émile Zola, montre la récurrence de la figure de « l'œil-puits » dans *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), les yeux ayant un « vide vertigineux et par leur couleur souvent l'apparence aquatique¹⁴² ». On retrouve le même lieu commun chez les écrivaines à l'étude : le « lac de douceur¹⁴³ » qu'est le regard de Fideline, la grand-mère de Violette, contraste avec le regard dur et bleu de sa fille et permet à sa petite-fille de trouver du réconfort. Chez Duras, les yeux bleus sont « d'une transparence liquide¹⁴⁴ » et ressemblent à un lac à la profondeur abyssale, impossible à lire : « dans la transparence

¹³⁸ M. Duras, *L'amour*, p. 85

¹³⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴¹ M. Duras, *Détruire, dit-elle*, p. 36.

¹⁴² S. Collot, *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, p. 48.

¹⁴³ V. Leduc, *L'asphyxie*, p. 13.

¹⁴⁴ M. Duras, *L'amour*, p. 80.

des yeux [de l'homme dans *L'amour*] tout se noie, tout s'égalise¹⁴⁵ » ; « [l]e bleu des yeux d'Aurélia » peut « perd[re] sa couleur pour devenir obscurité limpide et sans fond¹⁴⁶. » Les personnages focalisateurs ne se lassent pas d'explorer ces profondeurs : la femme de *L'amour* a des yeux « très sombres, fardés de noir, fosses sans fond où le sens se perd¹⁴⁷ ». Après la mort de Nicolas dans *La vie tranquille*, François se remémore ses yeux « pas très grands, violets au soleil ; des particules d'or y nageaient plus ou moins visibles suivant l'intensité de la lumière. Au centre, la pupille noire, l'entrée d'une grotte où il faisait sombre¹⁴⁸. » La métaphore est évocatrice : l'entrée d'une grotte promet une part de mystère, une zone fermée et inquiétante. Le grossissement des yeux est tel qu'ils finissent par occuper toute la place, à devenir le point central du portrait, voire le lieu même de l'intrigue : rappelons-nous les paysages entiers retrouvés dans les pupilles du marin de Gibraltar. Pour Violette, les yeux de Genet sont si fascinants qu'elle s'y sent presque enfermée : « je fixe les prisons de Genet, trop de clarté¹⁴⁹. »

La bouche, entre érotisme et bestialité

La bouche occupe aussi une place centrale dans le portrait puisque, comme le souligne Gervais-Zaninger, les yeux et la bouche sont « les signes visibles et lisibles d'un sujet vivant qui s'exprime à travers eux : ils offrent le support de toute communication¹⁵⁰ » (au contraire des cheveux qui, bien que surinvestis chez Duras, ne donnent pas pour autant accès à l'intériorité des personnages). La bouche est encore plus aisément personnifiée

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁴⁶ M. Duras, *Les yeux verts*, p. 199-200.

¹⁴⁷ M. Duras, *L'amour*, p. 74.

¹⁴⁸ M. Duras, *La vie tranquille*, p. 138.

¹⁴⁹ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 277.

¹⁵⁰ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages*, p. 47.

parce que véhicule de la parole : il n'y a qu'à penser à la « bouche juste¹⁵¹ » de Madame dans *L'affamée*, aux « bouches un peu cruelles¹⁵² » des passants dans *La bâtarde* ou à celle « ingénue » de René Crevel (qui a le « nez un peu écrasé, ingénu comme la bouche¹⁵³ »). Dans tous ces cas, les qualificatifs sont aisément transférables aux personnages eux-mêmes. De la même façon, un cliché de description persistant chez Leduc est de souligner la « générosité » de la bouche, que ce soit celle de Madame¹⁵⁴, celle de René¹⁵⁵ ou celle de Jean Genet¹⁵⁶ : si la notation décrit avant tout la taille charnue des lèvres, qui s'offrent à la vue sans retenue, elle laisse aussi deviner le bon caractère des personnages qui la possèdent. L'effet de personnification est plus affirmé lorsque le trait de caractère ne qualifie pas le personnage, par exemple lorsqu'il est question de la « [b]ouche de Genet, un enfant ne vieillit pas. Bouche incorruptible de Jean Genet¹⁵⁷. » Genet ne devient pas ici « incorruptible » par extension : c'est seulement de sa bouche dont il est question. Leduc en fait ainsi un personnage à part entière, celui d'un enfant que le temps tenterait de soudoyer sans succès pour l'entraîner dans une spirale de vieillissement.

Pour être à ce point mise en valeur, la bouche est découpée selon les techniques habituelles de luminosité et de gros plans : tandis que la lumière décline dans *Moderato Cantabile*, Anne Desbarades « ne cess[e] plus de regarder [l]a bouche [de Chauvin] seule désormais dans la lumière restante du jour¹⁵⁸. » Le maquillage peut aussi attirer le regard et faire reluire la bouche même dans l'ombre. Le rouge à lèvres est néanmoins de la couleur

¹⁵¹ V. Leduc, *L'affamée*, p. 16.

¹⁵² V. Leduc, *La bâtarde*, p. 222.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁵⁴ V. Leduc, *L'affamée*, p. 52,

¹⁵⁵ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 223.

¹⁵⁶ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 185.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 277.

¹⁵⁸ M. Duras, *Moderato cantabile*, p. 60.

du sang, ce qui fait flotter une aura de menace : chez Duras, la bouche est souvent décrite comme une coupure, aux « lèvres comme les bords prêts à saigner d'une blessure faite à l'instant¹⁵⁹ ». Tous les gros plans qui scindent les parties du corps finissent par devenir inquiétants.

Au contraire des yeux qui en viennent à occuper tout l'espace et n'en sont que plus magnifiques, l'immensité de la bouche comporte un aspect monstrueux : rappelons-nous la « [l]arge bouche de poisson des profondeurs des mers¹⁶⁰ » de Maria Callas décrite par Duras. La « grande bouche », loin d'être un critère de beauté, est plutôt synonyme de laideur : « Je souffre dans les entrailles de ma grande bouche, de mon gros nez, de mes petits yeux¹⁶¹ », rappelle sans cesse Violette. Le visage est ici décrit comme une somme d'orifices – « les entrailles » du visage dévoilent une profondeur viscérale, quasiment animale, qui n'est pas sans rappeler la pensée de Georges Bataille, pour qui « la bouche garde quelque chose de “bestial”, qui rappelle le museau ou la gueule des animaux¹⁶². » La bouche est en effet l'organe de la parole, mais aussi celui de l'alimentation et de la sexualité. Lorsqu'il est mentionné que Carmen du *Barrage contre le Pacifique* a « la bouche goulue, carnassière, et sympathique¹⁶³ », son portrait insiste précisément sur ces fonctions biologiques. Chez Leduc, la bouche est souvent qualifiée de « déformée¹⁶⁴ », que ce soit par les pleurs ou les cris – le potentiel effrayant de ces descriptions est grand, faisant basculer le portrait dans l'inhumanité. L'hypertrophie de la bouche peut carrément défigurer un personnage, comme Violette qui se regarde dans le miroir : « Confiture, ce

¹⁵⁹ M. Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, p. 275.

¹⁶⁰ M. Duras, *Outside*, p. 497.

¹⁶¹ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 215.

¹⁶² M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages*, p. 37.

¹⁶³ M. Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, p. 172.

¹⁶⁴ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 198.

que tu peux être hideuse. Je suis méconnaissable. Ma bouche traverse mon visage. Elle rejoint les clowns¹⁶⁵. » Trop élargie par le maquillage, la bouche évoque plus le registre de la foire qu'elle ne crée de la beauté et, comme de fait, elle acquiert son autonomie, quitte le visage et rejoint ses semblables.

4.4 La beauté comme personnage

La beauté se détache des personnages de façon aussi autonome que les traits du visage, mais son détachement est d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'une qualité abstraite : son autonomie lui demande de se matérialiser au-delà d'un corps auquel elle se serait attachée. Cela ne l'empêche pas d'être constamment personnifiée grâce à la catégorie grammaticale : en tant que nom, la beauté peut devenir sujet de la phrase. La beauté peut être convoquée par des adjectifs (« beau », « belle »), mais également en tant que substantif. Chez Leduc, « une beauté » renvoie à un type de personnages, à la manière d'un « bel homme » ou d'une « belle femme ». Par exemple, Bob, le nouvel ami de Maurice Sachs est « [u]ne beauté¹⁶⁶ », comme la célèbre princesse russe Nathalie Paley, « une beauté célèbre dans *Vogue* et dans *Fémina*¹⁶⁷ », de même que les prostituées de la place de la Bastille : « Toutes ces beautés alignées sculptaient leur corps avec une jupe et un sweater¹⁶⁸. » Le mot sert dans ce contexte de raccourci textuel, l'attrait physique des personnages résumant leur être.

Une fois qu'elle existe comme entité, la beauté ne dépend plus des personnages : la qualité physique les visite plutôt que de s'incarner en eux, de façon à ce que Violette et sa

¹⁶⁵ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 345.

¹⁶⁶ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 327.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 361.

¹⁶⁸ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 130.

mère puissent « laiss[er] [un] éphèbe à sa beauté¹⁶⁹ ». Dans la formule aporistique de Leduc : « Un être absent de sa beauté est deux fois plus beau¹⁷⁰ », la beauté peut même être pensée comme lieu, qui peut être quitté (sauf peut-être pour Melina [Mercouri] dans les portraits d'actrices de Duras qui est « belle sans frontière¹⁷¹ »). Dans *La pluie d'été*, le personnage de Jeanne porte sa beauté comme un vêtement : « cet excès qu'elle avait en elle, elle ne ressentait pas qu'elle le portait, comme sa beauté, son rire¹⁷². » Si elle n'est pas intrinsèquement liée à un corps, la beauté n'appartient aux personnages que momentanément. Elle est décrite comme un don précieux, un trésor à protéger si l'on ne veut pas qu'il soit volé : « [Lol V. Stein] devient belle, de cette beauté que tard dans la nuit, quatre jours avant, je lui ai arrachée¹⁷³ ». Il est possible de la boire : « Lady Abdy, nous lisions son nom au-dessous de la photographie, reflétait la grâce et la distinction. Abeille insatiable, je me gorgeais de ses traits, je m'enivrais de sa beauté en profondeur¹⁷⁴ » (*La bâtarde*) ; de la cueillir : « Sur elle [Madame], la beauté est un bluet¹⁷⁵ » (*L'affamée*) ; ou même de la laisser traîner : « Victoire brossait ses cheveux avec une brosse qu'elle transportait dans son sac. Elle installait partout sa beauté¹⁷⁶ » (*La chasse à l'amour*).

La beauté devient même un sujet doté de conscience, avec des caractéristiques psychologiques : « La beauté de René, ce jour-là était pingre¹⁷⁷ », notamment, dans *La chasse à l'amour*. Elle doit donc être traitée avec le respect qu'il se doit : « J'appliquerai

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 244.

¹⁷⁰ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 46.

¹⁷¹ M. Duras, *Outside*, p. 281.

¹⁷² M. Duras, *La pluie d'été*, p. 31-32.

¹⁷³ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 131.

¹⁷⁴ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 177.

¹⁷⁵ V. Leduc, *L'affamée*, p. 188.

¹⁷⁶ V. Leduc, *La chasse à l'amour*, p. 325.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 298.

un loup sur mon visage pour jongler avec cet objet, car je ne veux pas offenser sa beauté avec ma laideur¹⁷⁸ », se dit la narratrice dans *L'affamée*. Une évolution psychologique est même possible chez la beauté personnifiée, par exemple dans *Les impudents* : « Il la trouvait tout à coup d'une beauté qui, à elle seule, était une promesse suffisante. Cette beauté, elle l'ignorait encore d'ailleurs, et la plupart des gens qui la connaissaient aussi, mais la plus grande des beautés a besoin, pour s'affirmer, de se connaître¹⁷⁹. » La beauté gagnerait ici à apprendre à se connaître – comprendre son pouvoir lui permettrait de mieux le maîtriser.

Chez Leduc, ce n'est rien de moins qu'une lutte qui attend le personnage de la beauté, puisqu'elle doit s'opposer à la laideur, son antagoniste direct, tout autant (sinon plus) incarnée qu'elle. C'est avec des soins esthétiques assidus qu'il est possible de la chasser, ou plutôt de la cacher, parce qu'aucune réconciliation définitive ne semble possible : « Mon visage est impardonnable. Ma laideur m'isolera jusqu'à ma mort¹⁸⁰. » La laideur est incontrôlable, décrite comme un animal sauvage à dompter : « Ma laideur était dans l'arène. Le cow-boy s'exerça sur moi¹⁸¹. » Pour la narratrice de *L'affamée*, chaque élément de son portrait mérite une nouvelle corrida : « Mon visage était un pré sur lequel broutait un plateau de buffles¹⁸² », poursuit-elle. Elle considère son visage comme un morceau détaché d'elle-même, un bourreau sans pitié : « je me rue sur mon visage. Je me venge sur lui. Je l'accuse. Je n'ai pas pitié de lui¹⁸³ ». Si elle l'accable ainsi, le visage reste

¹⁷⁸ V. Leduc, *L'affamée*, p. 93.

¹⁷⁹ M. Duras, *Les impudents*, p. 191.

¹⁸⁰ V. Leduc, *L'affamée*, p. 192.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸² *Ibid.*, p. 87.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 54.

pourtant en position dominante : « Je supplie mon visage d'avoir pitié de moi¹⁸⁴ » – c'est à lui qu'elle accorde le pouvoir de la gracier.

Chez Duras, la beauté visite les personnages sans jamais rester longtemps : tantôt « la beauté est là, toujours présente¹⁸⁵ » (dans *L'amour*), tantôt elle se dérobe : « [l]a beauté [de Maud] sortait de son visage en ombres sauvages¹⁸⁶ » et « son visage avait une beauté que Pecresse sentait confusément lui échapper¹⁸⁷ » (dans *Les impudents*) ; tantôt, elle a déjà quitté la scène : « Elle [Anne-Marie Stretter] est maigre sous le peignoir noir, elle serre les paupières, sa beauté a disparu¹⁸⁸ » (dans *Le vice-consul*). La beauté devient ainsi un sujet fuyant, dont la présence fluctue, ce qui montre la relativité des perceptions, mais surtout sa toute-puissance : « lorsque Théodora est couchée, la beauté règne sur le corps de Théodora¹⁸⁹ » (dans un extrait de roman inachevé paru dans *Outside*). Cette grande liberté est aussi offerte à d'autres traits qui symbolisent la beauté, comme « la blondeur de Valérie [qui] cour[t] le monde¹⁹⁰ » dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. La souveraine beauté ou ses émissaires (les traits normés) semblent aller et venir à leur guise, sans que personne – ni les personnages ni les narrateurs – ne puisse les contrôler.

La personnification est renforcée par la confusion du sujet grammatical souvent exploitée par Duras, effet syntaxique que Catherine Bouthors-Paillart attribue à l'influence de la langue vietnamienne. Selon Bouthors-Paillart, le style particulier de Duras, dont les abondantes parataxes et anacoluthes rendent parfois les phrases agrammaticales, évoque la

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸⁵ M. Duras, *L'amour*, p. 73. Ou encore : « la beauté est là quand même » chez la mère de *La pluie d'été*. (M. Duras, *La pluie d'été*, p. 26.)

¹⁸⁶ M. Duras, *Les impudents*, p. 15.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸⁸ M. Duras, *Le vice-consul*, p. 195.

¹⁸⁹ M. Duras, *Outside*, p. 357.

¹⁹⁰ M. Duras, *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, p. 39.

construction elliptique de la langue de son Indochine natale : les mots manquants à la fin des phrases, sa façon d'« employer de manière absolue des verbes transitifs¹⁹¹ » (les personnages durassiens, par exemple, « deviennent » sans plus de précision, le complément d'objet manquant à l'appel), sa « tendance à former des phrases très courtes à noyau nominal et adjectival¹⁹² » et donc à « boycott[er] [le] verbe¹⁹³ », l'utilisation fréquente de l'amphibologie (« figure de style fondée sur l'ambiguïté d'origine grammaticale, morphologique et/ou syntaxique, d'un mot ou d'un syntagme¹⁹⁴ »), etc. Bouthors-Paillart explique la différence fondamentale entre les deux systèmes linguistiques :

La phrase vietnamienne [...] apparaît beaucoup plus “flottante” que la phrase française, et ce pour au moins deux raisons : la première est que la plupart des vocables n'ont pas *naturellement* d'appartenance catégorielle prédéfinie et n'acquièrent leur identité – une identité provisoire donc, susceptible d'autres fluctuations dans d'autres contextes – qu'employés ponctuellement dans tel ou tel énoncé¹⁹⁵.

Dans *L'amour*, par exemple, la construction syntaxique suivante mêle femme et lumière : « L'homme marche de nouveau au bord de la mer. /Elle est là de nouveau, contre le mur. /La lumière est intense. Elle est sans mouvement aucun, ses lèvres sont serrées. Elle est pâle¹⁹⁶. » La pâleur et l'immobilité pourraient aussi bien renvoyer à la lumière qu'à la femme : seule la mention des lèvres permet de départager les référents. Dans un article sur le personnage d'Aurélia Steiner, paru dans le collectif *Marguerite Duras ou la tentation du poétique*, Marie-Laure Bardèche identifie aussi ce « relâchement de la fonction

¹⁹¹ C. Bouthors-Paillart, *Duras la métisse. Métissage fantasmatisque et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, p. 202. C'est l'auteure qui souligne.

¹⁹² *Ibid.*, p. 200.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 202.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 207.

¹⁹⁵ *Ibid.* C'est l'auteure qui souligne.

¹⁹⁶ M. Duras, *L'amour*, p. 23.

anaphorique » des pronoms qui renvoient à plus d'un antécédent, flou dont résulte selon elle « une suspension provisoire du sens¹⁹⁷ ».

Cette confusion touche aussi certaines occurrences de la beauté des personnages : « Lorsque le garçon revient à leur table, il s'adresse à Claire, à la beauté de Claire, et s'arrête pour la regarder encore une fois qu'il a parlé¹⁹⁸ », peut-on lire dans *Dix heures et demie du soir en été*, sans savoir si c'est Claire ou sa beauté qui fait l'objet d'admiration. Certes, la beauté du personnage peut être perçue comme un simple trait caractéristique, mais l'usage du nom plutôt que de l'adjectif suggère que la beauté est autonome et peut être regardée « en soi », comme dans le portrait de Betty Fernandez : « sa beauté est ainsi, déchirée, frileuse, sanglotante, et d'exil, rien ne lui va, tout est trop grand pour elle, et c'est beau, elle flotte, trop mince, elle ne tient dans rien, et cependant c'est beau. Elle est ainsi faite, dans la tête et dans le corps, que chaque chose qui la touche participe aussitôt, indéfectiblement, de cette beauté¹⁹⁹. » La beauté a froid, chargée de tristesse, légèrement capricieuse ; mais qui, de Betty ou de sa beauté, flotte ? Laquelle des deux est trop mince et ne tient dans rien ? Laquelle est à ce point contagieuse ? L'interprétation penche tantôt en faveur de la personne, tantôt en faveur de la qualité, mais le flou demeure – et la contagion s'opère.

Ainsi, la beauté n'est plus une simple qualité gratuitement impartie à un personnage, mais un personnage crucial dans la narration. Il s'agit d'une entité propre, détachée du visage, qui peut s'y accoler mais aussi s'en éloigner : « Je vois la beauté flotter, indécise, aux abords du visage, mais je ne peux pas faire qu'elle s'y fonde jusqu'à lui

¹⁹⁷ M.-L. Bardèche, « “C'est la faute des pronoms” : poétique du personnage romanesque dans *Aurélia Steiner* », p. 119.

¹⁹⁸ M. Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, p. 31.

¹⁹⁹ M. Duras, *L'amant*, p. 65.

devenir particulière²⁰⁰ », commente le narrateur de *L'homme assis dans le couloir*. La beauté serait fuyante, impossible à capturer – elle peut se retirer d'un corps dès lors qu'elle est menacée, ce qui facilite sa préservation. Elle a cependant aussi besoin des personnages pour s'incarner : la « femme au petit renard », chez Leduc, « est si vieille et si peu usée que la beauté près d'elle est mitée²⁰¹. » Si la beauté peut préserver les personnages du vieillissement dans l'intervalle où elle les habite, elle doit être utilisée, revêtue, au risque d'elle-même vieillir (cela dit, elle n'a généralement aucun mal à trouver des personnages prêts à l'accueillir).

Le portrait littéraire peut basculer selon les besoins de l'intrigue, au gré des allées et venues de ce personnage mouvant, au-delà d'une quelconque cohérence avec les notations de portrait déjà livrées. Il en est ainsi du portrait de la protagoniste de *L'homme assis dans le couloir* dont l'apparence se renverse résolument : « Dès lors elle reste dans cette pose obscène, bestiale. Elle est devenue laide, elle est devenue ce que laide elle aurait été. Elle est laide. Elle se tient là, aujourd'hui, dans la laideur²⁰². » L'apparence du personnage se modifie d'une phrase à l'autre jusqu'à devenir sa nouvelle identité. Dans *Le vice-consul*, Anne-Marie Stretter se transforme dans les mêmes termes, vieillissant subitement au détour d'un passage : « Le visage lui-même est modifié, différent, il est ramassé sur lui-même, vieilli. Elle est devenue subitement celle que, laide, cette femme-là aurait été²⁰³. » Chaque beauté semble avoir, chez Duras, son envers de laideur, et même la plus grande des beautés peut rapidement y basculer. L'idée qu'on puisse « se tenir dans la laideur » invite ici encore à penser la laideur et la beauté comme des lieux et montre bien,

²⁰⁰ M. Duras, *L'homme assis dans le couloir*, p. 12-13.

²⁰¹ V. Leduc, *La femme au petit renard*, p. 60.

²⁰² M. Duras, *L'homme assis dans le couloir*, p. 12.

²⁰³ M. Duras, *Le vice-consul*, p. 197.

dès lors, l'importance du contexte, qui dépasse les personnages eux-mêmes et apparaît complètement indépendant du passage du temps.

4.5 Conclusion : sanctification de la beauté

Duras et Leduc dissocient ainsi la beauté des personnages : certes, ces derniers sont les porteurs de la beauté, mais la beauté est indépendante d'eux, elle existe comme principe et comme valeur en soi. Elle devient une qualité tangible, avec une existence à part entière au-delà des êtres qu'elle visite, qui sont finalement assez accessoires. De cette manière, les caractéristiques physiques sont indépendantes, protégées de la dégradation, puisqu'elles ne se rattachent à aucun individu en particulier. Cette personnification permet surtout une permanence de la beauté, qui échappe au vieillissement en quittant simplement les personnages, de la même façon que les traits sont légués d'une génération à l'autre. La beauté est ainsi mise en valeur pour sa permanence, qui marque tant l'esprit qu'elle reste intacte. Elle fournit des repères fixes qui ne bougent plus, devenant une qualité impérissable et indépendante même des visages sur lesquels elle se pose – elle peut se déplacer d'un personnage à l'autre sans être dénaturée.

Cette immuabilité de la beauté explique l'aura de sainteté qui illumine les beaux personnages, érigés et maintenus sur un piédestal par leurs admirateurs, comme s'ils étaient porteurs d'un secret, d'une arme pour lutter contre le temps qui passe. Simone de Beauvoir est portraiturée comme une sainte, avec son « auréole de cheveux²⁰⁴ » : « je la regarde sur le volet d'un triptyque, c'était comme si je priais²⁰⁵. » Dans le pèlerinage de *Trésors à prendre*, c'est Madame que la narratrice reconnaît dans les bâtiments religieux : « Le matin,

²⁰⁴ V. Leduc, *L'affamée*, p. 16.

²⁰⁵ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 94.

à midi, le soir, à minuit, j'ai effleuré le grain de votre peau avec mes doigts, avec mes cils, avec mes joues. Moi religieuse dès qu'il s'agit de vous, j'ai frôlé l'épiderme ardent de la cathédrale. Vous, c'est elle. Vous, Madame, ma beauté solide²⁰⁶. » La beauté agirait comme un sanctuaire, imposant le silence et le respect. Chez Duras, les parties du corps deviennent des icônes à adorer sur l'autel érigé par le portrait, rappelant l'existence de Dieu lui-même comme tout bon symbole religieux : « On se dit des choses qui n'ont rien à voir avec les événements de l'après-midi et de la nuit qui vient mais qui ont trait à Dieu, à son absence si présente, comme les seins de la jeune fille si jeune devant l'immensité à venir²⁰⁷. » L'intertexte biblique est clairement énoncé dans *La pluie d'été* : Ernesto lit *L'Ecclésiaste*, ou plutôt devine le texte de *L'Ecclésiaste* dans le livre brûlé sans savoir lire ni même en avoir besoin car il a « compris que la lecture était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée²⁰⁸. » Du reste, sa connaissance intuitive du texte lui permet de citer directement et sans erreur des passages bibliques (le seul détail qui lui échappe est la judaïcité du roi dont parle le livre²⁰⁹). Si tout passe – « vanité des vanités, tout est vanité » –, et particulièrement l'enfance des « brothers and sisters », il n'y a que la beauté qui semble résister à ce sort inéluctable, celle de la mère vieillissante trouvant refuge en sa fille Jeanne.

Danielle Bajomée souligne que c'est l'impossibilité de la sexualité qui pousse à l'« idéalisation du corps de l'autre, interdit²¹⁰ » et amène sa « vision presque mystique²¹¹ » – une distance est toujours maintenue entre les focalisateurs et leur objet de désir, ce qui

²⁰⁶ V. Leduc, *Trésors à prendre*, p. 141.

²⁰⁷ M. Duras, *Yann Andréa Steiner*, p. 89.

²⁰⁸ M. Duras, *La pluie d'été*, p. 16.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 17.

²¹⁰ D. Bajomée, *Duras ou la douleur*, p. 55.

²¹¹ *Ibid.*

ne fait que renforcer l'adoration et justifier sa reprise incessante, la quête ne pouvant jamais aboutir par la possession ou la consommation du corps. Selon elle, tous ces passages qui « disent la sublimité du corps de l'autre » renvoient « à l'impossible, à la nécessité aussi d'une référence pertinente au transcendant [...] »²¹² : le parcours mystique des personnages reposant sur une injonction paradoxale, un tiraillement entre nécessité et impossibilité – le même qui anime le portrait de la beauté. Le même effet de distanciation est créé par les portraits de la beauté chez Leduc : pour la narratrice de *La bâtarde*, le visage d'un bel inconnu est une « tour d'ivoire »²¹³, sa beauté le protégeant en l'éloignant et en l'élevant. Albert Camus dans *La folie en tête* est décrit comme « un être fuyant »²¹⁴ : « Sa jeunesse est dans un brouillard, la beauté de son visage est embrumée. Il a l'air profond de quelqu'un qui ne rejoint rien »²¹⁵. Le statut inatteignable de l'écrivain traduit surtout la forte impression qu'il fait sur la narratrice, l'érige par le fait même en idole à adorer.

Le portrait de la beauté devient un objet de culte, mais plus encore un lieu de culte : le corps est tellement avalant, englobant, qu'il en vient à occuper tout l'espace. Le front est une plage, le visage est un paysage, les yeux sont des prisons – chez Duras, le corps est un lieu sacré dont il faut oser franchir le seuil : « Il se tient à l'entrée du corps d'Aurélia Steiner, reste là, toujours dans le soin extrême de mener le supplice jusqu'à son terme. Puis il entre dans le corps »²¹⁶. Il est bien entendu question ici de pénétration, mais il n'empêche que le corps décrit semble beaucoup plus grand, comme une cathédrale. Le fait qu'on puisse y entrer montre aussi à quel point le corps est vide : la beauté n'est

²¹² *Ibid.*, p. 76.

²¹³ V. Leduc, *La bâtarde*, p. 188.

²¹⁴ V. Leduc, *La folie en tête*, p. 88.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

²¹⁶ M. Duras, *Le Navire Night* [...], p. 164.

finalement qu'une façade. « Je pénétrais les yeux vides, je me promenais²¹⁷ », écrit la narratrice de *La batarde* en observant le gros plan d'un visage offert par une publicité. Le portrait inviterait à être habité, à y entrer (littéralement) pour se l'approprier.

C'est aussi la temporalité des descriptions de la beauté qui leur donne une valeur de parabole. Ils agissent ainsi comme des relais pour accéder à un autre temps – même si les corps sont le plus souvent « jeunes », ils semblent porter la mémoire d'un temps immémorial, comme chez Anne-Marie Stretter qui « a mille ans, Anne-Marie Stretter, elle a vécu mille ans²¹⁸ » ou chez Lol V. Stein dont la douleur du visage est « vieille, du premier âge²¹⁹ ». Thérèse et Isabelle réussissent à « cré[er] la fête de l'oubli du temps » : « Nous serrions contre nous les Isabelle et les Thérèse qui s'aimeraient plus tard avec d'autres prénoms²²⁰ », faisant ainsi valeur de modèle. Selon Catherine Bouthors-Paillart, la dominance du présent de l'indicatif chez Duras fait flotter les romans dans un « “non-temps” mythique des origines²²¹ » : il ne s'agirait pas d'une négation complète du temps, mais plutôt d'un temps à part, ayant sa propre économie étrangère aux lois communes (de la même manière que, dans les contes, les personnages peuvent dormir cent ans et se réveiller en toute fraîcheur). La beauté est soumise à sa propre temporalité, permettant une préservation impeccable de même qu'une plongée dans la mémoire individuelle et collective au gré de ses allées et venues.

²¹⁷ V. Leduc, *La batarde*, p. 202.

²¹⁸ M. Duras et M. Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 69.

²¹⁹ M. Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, p. 115.

²²⁰ V. Leduc, *Thérèse et Isabelle*, p. 79.

²²¹ C. Bouthors-Paillart, *Duras la métisse*, p. 211.

CONCLUSION : LA BEAUTÉ EN LITTÉRATURE CONTEMPORAINE COMME FORCE DE DÉPERSONNALISATION

Cette recherche visait à mesurer la part d'innovation dans la pratique du portrait chez Duras et Leduc, avec comme hypothèse qu'il y avait chez les deux écrivaines un renouvellement du portrait et des techniques descriptives. Avec le recul, nous comprenons à quel point la plongée historique est nécessaire pour ne pas tomber dans l'aveuglement des études du contemporain : toutes les innovations que nous avons cru percevoir, une fois mises en perspective avec l'histoire littéraire, n'en étaient plus. La pratique de Duras et Leduc ne nous semblait pas moins bel et bien particulière, sans savoir précisément à quoi cela tenait.

Nous avons d'abord dû décortiquer les portraits pour comprendre comment ils fonctionnaient, dans une approche collée au texte : la première partie de la thèse, plus descriptive, est à l'image du parcours de recherche. Nous y avons retrouvé une tradition intacte, usée et reprise dans tous ses grands principes, tant dans l'idéal de beauté que dans la façon de le convoquer (d'abondantes prétérations qui, lorsqu'elles se risquent à la description, virent à l'hyperbole). Bien que la beauté soit un idéal socialement normé, propre à une époque et à une société données, c'est pourtant un modèle inébranlable, hérité de la tradition littéraire, que nous avons retrouvé dans ces œuvres de la deuxième moitié du vingtième siècle. Si certains critères esthétiques sont bel et bien datés (par exemple la taille fine et le teint hâlé comme marque de santé chez Leduc), la plupart semblent avoir traversé le temps. C'est le cas des yeux bleus qui sont les mêmes depuis le Moyen âge et relèvent plus de la référence littéraire qu'ils ne témoignent d'un véritable idéal de beauté. La beauté à elle seule fait appel à tout un intertexte ; sa simple mention est à un tel point

chargée de significations communes qu'elle est reconnue comme un signal clair, univoque, et n'aurait a priori pas besoin d'être décrite. En la décrivant tout de même, et ce avec tant d'insistance, Duras et Leduc poussent la norme jusqu'à l'extrême et la portent à la limite de l'étrangeté.

C'est en dégagant les extraits dans l'ensemble des œuvres et en les rassemblant que nous avons compris l'ampleur et le rôle des répétitions. Il nous est alors apparu que la beauté qualifiait soit un effet d'ensemble (et sa mention était alors vague et floue) soit une partie du corps, qui apparaît donc constamment découpé (avec tout le potentiel monstrueux que cela comprend). Nous avons aussi constaté un étrange rapport de hiérarchie entre les différents éléments d'une description : la mention de la beauté nous semblait se détacher, teinter tout le reste, comme si elle irradiait. La beauté est une mention très forte, mais aussi très vide. Même si les narrateurs se servent du portrait comme outil pour la reconnaissance, il y a tant de beaux personnages que l'effet d'élection s'annule et que la beauté semble plutôt les confiner à l'anonymat. Il nous a alors semblé que le portrait, hérité de la tradition rhétorique de la description, ne servait plus tant à décrire les personnages qu'à signaler leur fonction narrative avant tout. Cette fonction n'a, bien sûr, rien de nouveau : aucun détail de la description d'un personnage n'est fortuit, chacun donnant des indications sur leur passé ou leur psychologie, dans une équation physiognomoniste aussi usée qu'efficace. Cependant, les beaux visages sont si impersonnels qu'il est impossible d'y lire les traces d'une histoire singulière. Le rôle narratif n'est donc pas celui à laquelle la tradition nous a habitués. À quoi servent alors leur description, pourquoi leur accorder une telle importance?

Après avoir analysé les portraits comme des morceaux détachés, nous les avons étudiés en contexte, afin de voir comment ils s'inséraient dans les œuvres. Les passages descriptifs revenaient si souvent que nous les aurions cru intégrés dans la narration sans l'interrompre, des bribes « saupoudrées » au fil du texte, aurait dit Jean-Claude Morisot¹. Malgré la fréquence des descriptions, Duras et Leduc ne lésinent pourtant pas sur les pauses narratives et les portraits freinent bel et bien le rythme de l'intrigue. Si nous avons d'abord eu l'impression que la simple mention de la beauté irradiait, les portraits aussi, plus généralement, se détachent du texte. Ils reviennent en boucle, sans véritable évolution d'un passage à l'autre.

Nous avons retrouvé là aussi tous les lieux communs servant à signaler une scène de présentation : les lumières allumées, les personnages endormis et surtout les coups de foudre et la panoplie de symptômes qui l'accompagnent, coups de foudre si fréquents qu'ils relèvent presque de la ponctuation. Les portraits de la beauté reviennent en effet sans cesse, ce qui distingue la pratique de Duras et Leduc du roman réaliste, où le personnage est introduit en bonne et due forme lors de sa première apparition sans qu'on y revienne par la suite, sa présentation étant en quelque sorte un sujet classé. Dans les œuvres étudiées, bien au contraire, même les notations déjà énoncées et acquises font office de nouveauté, leur effet n'étant pas du tout diminué par la répétition, qui en fait plutôt des événements en soi.

La multiplication des points de vue aurait pu, nous le croyions d'abord, justifier la constante reprise du portrait. Le choix de la beauté comme objet de description suppose en effet une extrême subjectivité, déjà inhérente à la description elle-même. L'unanimité des avis est cependant troublante. Si la beauté « dépend des goûts », tous les personnages chez

¹ J.-C. Morisot, « L'écriture du visage », p. 45.

Leduc et Duras semblent avoir les mêmes. Les portraits transmis en paroles rapportées en deviennent loufoques : leurs dialogues tournent à vide, virent à l'absurde.

Cet effet statique peut sembler paradoxal parce que, même s'ils sont repris à l'identique, les portraits insistent pourtant sur l'aspect extrêmement éphémère de leur objet de description, articulant leurs observations dans la conscience d'une perte possible qui rend le spectacle encore plus précieux. Tous les clichés sur le *memento mori* et la beauté comme moment fugace, sont en effet repris et même renforcés : la beauté peut être atteinte grâce à la simple lumière ou à une distance particulière qui n'est appelée à durer qu'un instant, mais ce sont pourtant des critères fixes que cet instant précis permet d'atteindre (de manière à ce qu'un visage quelconque chez Duras, dans la lumière déclinante, puisse se retrouver avec les mêmes « yeux bleus cheveux noirs » que tous les autres). Le temps qui passe et le vieillissement sont relatés comme des événements soudains et pleins de rebondissements. Si la tension entre fixité et délitement du portrait est héritée de la tradition littéraire, elle nous semble être poussée un peu plus loin, de la même manière que les clichés sont à un tel point repris qu'ils apparaissent encore plus dénués de sens. La jeunesse devient par exemple une valeur complètement abstraite, si détachée de la question de l'âge qu'elle est presque utilisée comme synonyme de la beauté. Les portraits défient les lois propres à la biologie, ce qui crée un effet étrange, que nous avons tenté d'expliquer par ce que nous avons nommé « l'étrange phénomène de préservation du portrait ». Les parties du corps semblent en effet vieillir de manière autonome : c'est que l'immuabilité, dès qu'elle est détaillée, ne touche que certains traits (comme la beauté elle-même). À ce point de notre parcours, les personnages avaient de plus en plus l'air de cadavres exquis.

Il nous semblait avoir affaire davantage à une question de mémoire qu'à une temporalité distordue qui serait propre à l'objet de description, aux personnages qui *vraiment* ne vieilliraient pas. Le portrait littéraire a toujours eu une large place dans les mémoires, stratégie pour garder « vivants » les êtres chers ou satires des descriptions à clefs où on pouvait reconnaître des gens réels. Même une fois basculé dans la fiction, le portrait nous semble avoir ici la même ambition de pérennité des impressions, voire de pérennité des affects qui y sont associés. Les notations de portrait agissent comme des repères pour la mémoire de chaque instant où la beauté est apparue, sa présence semblant avoir marqué d'un sceau d'immortalité toute la scène. Sa permanence tiendrait donc moins à l'immortalité des modèles eux-mêmes qu'à la forte impression créée chez ceux qui l'observent (la beauté est véritablement « inoubliable », l'expression est prise au pied de la lettre). La beauté, par sa force et aussi peut-être par sa simplicité quasiment tautologique, devient un repère mnémotechnique efficace. Le portrait agit alors comme un outil pour la mémoire, rôle dont les personnages semblent du reste conscients. La préservation de certains traits est en effet obtenue grâce un travail acharné des narrateurs. Des détails du portrait sont alors sacralisés, comme la robe blanche de Lol V. Stein chez Duras, les yeux bleus de René ou les boutons de manchette de Jacques chez Leduc. Ce sont à ces repères que les personnages reviennent pour retrouver leurs souvenirs. À partir de ces traits fixes, les portraits étudiés miment ensuite le travail de mémoire : le reste de l'image est flou, en mouvement.

Il importe ici de faire la distinction entre la mémoire des personnages (où la beauté et sa valeur « immortelle » agissent comme repères) et la mémoire littéraire (l'usage de la norme qui est à comprendre en écho à la tradition). Bien que les œuvres insistent sur le rôle

du portrait dans l'identification et la reconnaissance, la seule reconnaissance qui nous semble possible, c'est celle du code que l'apparition d'un beau personnage signale. 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.

C'est en cela que l'image du masque convoquée par les écrivaines elles-mêmes nous apparaît particulièrement juste : l'idéalité des figures ici étudiées rejoint une conception presque antique du personnage. La facilité du déguisement est impressionnante : les personnages n'ont qu'à changer leur coiffure, à se maquiller ou à se placer dans une lumière particulière pour gommer leurs particularités et revêtir les attributs du rôle qu'ils sont appelés à jouer, ce que nous avons appelé « l'uniforme du beau personnage ». Il n'est plus question ici de la beauté comme leurre qui cacherait potentiellement un intérieur distordu, 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 beauté est certes une façade, mais il n'y a rien derrière : il s'agit d'une coquille vide, autosuffisante. Non seulement la mention de la beauté est déjà impersonnelle, elle est aussi utilisée à une si grande fréquence qu'elle rend l'individuation presque impossible. La permanence des portraits donne aux beaux personnages un aspect inhumain, quasi robotique, qui fascine autant qu'il effraie. Les personnages ont une présence spectrale et flottent autant que les notations qui les décrivent – qui, par leur nombre, se brouillent.

Noyés dans la masse de leurs semblables, ils se dressent comme une armée intemporelle, hors de ce monde, échappant à la dégradation du corps humain.

Si le portrait nous apparaît comme un point de résistance qui distingue et rapproche les poétiques pourtant bien différentes de Duras et Leduc, la part d'innovation ne se trouve pas là où nous l'avions d'abord attendue. Elle est beaucoup moins importante que nous le supposions : une grande partie des critères de beauté et des techniques descriptives sont simplement reproduits en conformité avec la tradition, les deux œuvres se construisant à partir d'une mémoire intertextuelle. D'autres procédés sont par ailleurs repris, mais sans pour autant créer le même effet, et c'est peut-être ce léger décalage qui est le plus intéressant. C'est en étant simplement poussés plus loin que certains d'entre eux prennent une force nouvelle : chez Leduc, le cliché de flétrissement d'une beauté fugace mène à l'esthétisation de son processus de décomposition, alors que chez Duras, les scènes de coup de foudre sont si fréquentes qu'elles semblent se vider de leur contenu, de manière à ce qu'il n'en reste plus que l'affect.

La personnification est un exemple frappant de cette réappropriation d'un procédé typique du portrait : non seulement elle dynamise les passages descriptifs par son utilisation systématique dans les deux œuvres, mais elle crée également un effet narratif original en transformant les parties du corps en personnages autonomes. Alors que les personnages restent figés derrière leur masque intact, ce sont leurs traits qui s'animent plus qu'eux. L'insistance sur une seule caractéristique emblématique est une stratégie courante dans le portrait pour circonscrire l'infinité de la description. Là où le trait choisi sert traditionnellement de leitmotiv pour identifier un personnage (reconnu par exemple à ses cheveux blonds ou à ses yeux bleus), le même trait se détache du corps chez Duras et

Leduc : plus que de résumer une identité, il existe en soi et mène sa vie propre, au-delà des personnages qu'il représente. Les traits devenus personnages sont libres de leur mouvement et peuvent donc évoluer indépendamment du passage du temps : c'est ainsi que certains d'entre eux sont frappés d'une aura miraculeuse qui leur permet de rester intacts malgré le poids des années, comme le nez d'Isabelle, repère absolu en ce qu'il ne sera jamais altéré, même pas dans la tombe. Pour veiller à leur préservation, ils peuvent aussi aisément passer d'une génération à l'autre : les enfants ont les *mêmes yeux* que leurs parents, constat qui par son insistance dépasse la simple ressemblance pour atteindre la parfaite identité. Cette formule pourtant éculée est ici réinvestie; c'est paradoxalement en étant prise au pied de la lettre qu'elle retrouve sa force. La transmission des yeux est particulièrement intéressante de par leur fonction de témoin : les nouvelles générations héritent de toutes les visions du passé et peuvent fouiller non seulement leur propre mémoire mais aussi celle de leurs ancêtres, contenue dans leurs pupilles. En marquant la conscience avec la force du trauma, les beaux traits deviennent des repères précieux et permettent ainsi un pont entre les différents temps, une circulation fluide et singulière dans la mémoire.

C'est cependant par impuissance que les narrateurs semblent insister à ce point sur l'aspect inoubliable de la beauté, qui pointe une faille plus qu'une réalité. Une telle insistance montre que le travail de mémoire ne va pas de soi. De la même manière que l'hyperbole d'une beauté sans mesure s'affadit à force d'usage et qu'un coup de foudre répété à un tempo aussi régulier perd sa force, tous ces repères « inoubliables » se brouillent par leur nombre. Même si nous n'avions pas relevé les innovations que nous espérions et que la pratique du portrait déroge finalement très peu de la tradition, le contexte dans lequel

Duras et Leduc écrivent a, lui, bel et bien changé. Leurs œuvres me semblent témoigner d'un rapport à la mémoire plus inquiet, problématique, motivé par le sentiment même de sa perte.

Si le caractère éphémère de la beauté compte parmi les lieux communs de la description de la beauté, c'est la rapidité de la dégradation à laquelle le portrait est confronté qui marque fortement le corpus et pose à l'art même du portrait une difficulté technique et narrative nouvelle : le bombardement des images de l'actualité renforce l'aspect éphémère des modèles et brouille les repères qui serviraient à comprendre et à retenir les visages. La beauté n'a plus la fixité de l'époque classique, qui fournissait des idéaux à reproduire, ni celle de l'époque romantique, qui la définissait comme un moment fugace. Dans les deux cas, la beauté était alors un moment précis sur un continuum à saisir (l'éclosion de la rose avant qu'elle ne se fane), moment qui pouvait être détaillé. Il est aujourd'hui difficile d'isoler un seul instant dans le portrait parce qu'il n'y a plus un tel instant idéal ou parfait de la beauté, les traits qui la caractérisent pouvant à tout moment se modifier. Toute représentation est presque aussitôt caduque, chaque nouvelle image chassant la précédente : faire un portrait totalisant serait vain puisque, à peine terminé, il ne tiendrait plus. Chez Duras et Leduc, la beauté se détache du personnage pour se muer en entité à part entière. Elle devient ainsi mobile – si elle disparaît, c'est qu'elle est ailleurs, son mouvement permanent constituant le moyen nouveau de sa conservation.

Comme le portrait a toujours agi comme repère pour le souvenir, il n'est pas étonnant qu'il se renforce et se crispe à mesure que la mémoire se délite : selon l'historien François Hartog, l'époque contemporaine, qu'il nomme « présentiste », se caractériserait par la perte d'une conscience historique. Le présent stagne, immobile, privé d'un horizon

vers lequel tendre – que ce soit la téléologie chrétienne ou l’ivresse du progrès. Le monopole de la télévision en direct donne aux événements une dimension spectaculaire, nous gorge d’une actualité intarissable et immédiate. Il faut alors un constant effort pour réactualiser le passé, même le plus rapproché. C’est du moins l’hypothèse posée par Pierre Nora dans son enquête sur *Les lieux de mémoire*, qui analyse l’obsession commémorative de notre époque et croit que « le gonflement hypertrophique de la fonction de mémoire [est] lié au sentiment même de sa perte² ». Cette soif d’archives se retrouve même à une échelle individuelle : les arbres généalogiques et les albums photographiques aident à préserver les souvenirs et, par le fait même, l’identité. Dans ce temps dit « présentiste », le portrait de la beauté constitue un rassurant retour à la tradition. Là où Duras et Leduc procédaient par flashes et par le constant rappel des mêmes éléments, les écrivains français contemporains semblent revenir à une technique encore plus normative du portrait, et ce peu importe leur esthétique. C’est du moins le constat que nous faisons à la lecture d’œuvres aussi variées qu’importantes dans le paysage littéraire français des dernières décennies, dans lesquelles la beauté revient aussi de manière obsessive : celles de Christine Angot, de Marie Darrieussecq, de Virginie Despentes, d’Annie Ernaux, de Michel Houellebecq, de Camille Laurens, de Pierre Michon et de Richard Millet.

Les critères de beauté restent les mêmes, ce qui renforce l’impression d’une citation littéraire qui dépasse la simple description de personnages. Chez Millet, l’éloge de la beauté du corps semble directement lié à l’éloge de la beauté de la langue, les portraits abondants travaillés comme des bijoux liant l’œuvre à toute une mémoire littéraire. Même si elle est constamment convoquée, la beauté ne s’incarne pas pour autant : elle apparaît

² P. Nora, *Les lieux de mémoire*, p. XXVII.

complètement indépendante des personnages, qui défilent en si grand nombre que leurs visages – pourtant décrits en détails – se brouillent. La beauté traverse les corps ou s’y camoufle sans pour autant s’y fondre : « fût-elle évidente, cette beauté, comme celle d’Ingrid, ou bien cachée, comme chez Christelle, dans la nudité des corps³ ». Dans *Le renard dans le nom* (2003), « la voix de Pierre-Marie était transfigurée, comme si la beauté de son visage était passée tout entière dans sa voix⁴ » : même si ce personnage semble incarner la beauté – il est après tout soupçonné d’avoir fait un pacte avec le diable pour être si beau –, elle se détache de lui. Elle est ainsi décrite comme un personnage capricieux, tantôt « une beauté hautaine, rare, ferme⁵ » dans *La chambre d’ivoire* (1989), tantôt « une étrange beauté, retenue, discrète⁶ » dans *Lauve le pur* (2000), qui va jusqu’à s’indigner quand on ne lui rend pas les honneurs qu’il se doit : « J’étais prêt à insulter la beauté⁷ », admet le narrateur en refusant de recevoir une élève très belle. Comme chez Leduc et Duras, la beauté personnifiée apparaît moins comme un trait physique que comme l’icône d’un lien avec le passé. Millet décrit sans cesse des « grands et beaux jeunes gens [...] comme si la mort même ne dût jamais les atteindre, figés qu’ils étaient dans leur jeune beauté⁸ ». Des modèles aussi parfaitement conservés permettent de raviver une mémoire intacte. Millet développe ainsi un rapport à la beauté presque mystique. Elle est décrite comme un sanctuaire où aller se recueillir : un personnage du *Renard dans le nom* est « condamné à demeurer éternellement aux portes de la vraie beauté⁹ ».

³ R. Millet, *Lauve le pur*, p. 204.

⁴ R. Millet, *Le renard dans le nom*, p. 42.

⁵ R. Millet, *La chambre d’ivoire*, p. 70.

⁶ R. Millet, *Lauve le pur*, p. 162.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ *Ibid.*, p. 255.

⁹ R. Millet, *Le renard dans le nom*, p. 76.

Même dans des écritures à l'esthétique moins classique que celles de Millet, le rapport au cliché semble encore plus affirmé, voire célébré : Camille Laurens, qui fait dans *Ces bras-là* (2000) le portrait de tous les hommes qu'elle a connus, cumule les références mythologiques pour décrire son homme idéal : « Je peux rester des heures devant le torse de Jupiter, le buste d'Apollon, le dos d'Atlas. Mon idéal ressemble aux études de Michel-Ange, aux dessins de Léonard, il a la musculature des titans. [...] Mon type d'homme, c'est Zeus – j'ai un faible pour les dieux¹⁰. » Le nombre de modèles cités, plutôt que de donner corps à l'homme en question, brouille les pistes. Le narrateur de *Teen Spirit* (2002) de Desportes évalue (« mate ») toutes les inconnues croisées dans la rue, de manière certes vulgaire mais à la fois tout à fait convenue : il les qualifie tantôt de « rouquine resplendissante¹¹ », tantôt de « créature sublime¹² », allant jusqu'à croire à l'apparition d'une « sirène » à la vue d'« une fille à jambes interminables, moulées dans un pantalon brillant¹³ ». L'effet d'interchangeabilité est complètement assumé.

Les beaux personnages sont anonymes, remplaçables – mais ils en sont eux-mêmes conscients, c'est peut-être là la nouveauté. Solange, la protagoniste d'*Il faut beaucoup aimer les hommes* (2013)¹⁴ de Darrieussecq, est un « type », celui de la femme « “très pâle”, blonde et diaphane¹⁵ ». Elle ne se fait pas d'illusion sur sa singularité au moment où elle décroche un premier rôle hollywoodien : « Au fond, ç'aurait pu être n'importe qui, n'importe quelle blanche encore en âge de procréer, accessoirisée en grandes marques et

¹⁰ C. Laurens, *Dans ces bras-là*, p. 52.

¹¹ V. Desportes, *Teen Spirit*, p. 162.

¹² *Ibid.*, p. 136.

¹³ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴ Titre qui fait d'ailleurs référence à une citation de Marguerite Duras.

¹⁵ M. Darrieussecq, *Il faut beaucoup aimer les hommes*, p. 68.

correspondant aux critères de beauté des années 2000¹⁶. » C'est une fois apprêtés que les personnages sont décrits avec le plus de clichés, comme si leur simple vue offrait des codes faciles à reconnaître : Pauline des *Jolies choses* (1998) de Desportes réussit sans problème à avoir la « peau soyeuse, [les] cheveux brillants, [le] teint éclatant¹⁷ ». Il s'agit précisément de l'effet voulu : les personnages soignent leur corps pour atteindre une apparence normative et se noyer dans la masse. La première fois qu'elle se maquille, Pauline s'étonne de « ressemble[r] à d'autres filles qu'elle¹⁸ », sentant que sa personnalité se dilue. L'efficacité du déguisement est particulièrement frappante dans ce roman : Claudine et Pauline sont des jumelles identiques qui ne se ressemblent pas, mais qui finissent par se confondre une fois habillées et maquillées, à un tel point que Pauline réussit à reprendre l'identité de sa sœur après son suicide pour poursuivre sa carrière de chanteuse (leur uniforme leur permettant de tromper la mort, Claudine/Pauline survivant même au trépas). Dans *Les armoires vides* (1974) d'Annie Ernaux, la jeune Denise Lesur souhaite comme la petite Violette de *L'asphyxie* ressembler aux autres filles de sa classe, faire en sorte que son apparence ne reflète plus son origine sociale : « Ça doit pouvoir s'effacer, le café-épicerie, les litres de vin répandus, les cabinets pleins à ras bord. En devenant pareille aux autres par les mots, les fringues¹⁹. »

Alors que les narratrices de Leduc luttent constamment pour conformer leur apparence, l'aisance du déguisement en littérature contemporaine est frappante. Dans *L'usage de la photographie* (2005), Ernaux avoue à son amant que la coiffure qu'il adore est une perruque, qu'elle porte à la suite de ses traitements de chimiothérapie : « Il était

¹⁶ *Ibid.*, p. 289.

¹⁷ V. Desportes, *Les jolies choses*, p. 86.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ A. Ernaux, *Les armoires vides*, p. 119.

sans doute déçu, mortifié de découvrir que l'objet de son admiration était un postiche²⁰. » La narratrice de *Celle que vous croyez* (2016), de Camille Laurens, s'invente un avatar plus jeune pour séduire un homme, dans toute une mise en scène à laquelle elle finira elle-même par croire : « Je ne feignais pas d'avoir vingt-quatre ans, j'*avais* vingt-quatre ans. Un reste de mon expérience d'actrice, sans doute. Et de la mémoire. Et du désir. Je me suis coulée dans mon personnage avec l'aisance des comédiens²¹. » La jeune femme qu'elle incarne est parfaitement générique : elle récupère des photographies de sa nièce (« une jolie brune accoudée à son balcon, un jour de soleil, avec un T-Shirt en V et des seins en pomme²² ») ou choisit au hasard des « belles brunes » sur Google. Elle se reconnaît pourtant parfaitement dans ces images, comme si elles lui correspondaient mieux que son corps d'aujourd'hui. Son psychiatre commente ce sentiment d'inadéquation presque pathologique : « il y a des petits garçons perdus dans des grands corps d'hommes et [...] les mamies sont pleines de petites filles, mais à ce point-là²³ ? » C'est le corps vieillissant qui est perçu comme déguisement, plutôt que la supercherie qui servirait au contraire à retrouver le passé et la véritable identité.

Le culte de la jeunesse, déjà obsédant chez Leduc et Duras, apparaît encore plus marqué en littérature contemporaine – le développement de nouveaux moyens pour tromper et retarder les effets de l'âge ne faisant finalement que renforcer et cristalliser cette obsession, dans une époque incapable de penser la mort. Le présentisme va en effet de pair avec un refus du vieillissement, avec « des comportements quotidiens qui montrent une obsession du temps : le maîtriser toujours plus et mieux, ou, tout aussi bien, le

²⁰ A. Ernaux et M. Marie, *L'usage de la photographie*, p. 17.

²¹ C. Laurens, *Celle que vous croyez*, p. 53. C'est l'auteure qui souligne.

²² *Ibid.*, p. 64.

²³ *Ibid.*, p. 127.

supprimer²⁴ », explique Hartog. La jeunesse devient dans ce contexte une valeur absolue, quasiment sacrée, qui permet en s'y accrochant de lutter contre le temps qui passe : « l'homme a toujours été terrorisé par la mort, il n'a jamais pu envisager sans terreur la perspective de sa propre disparition, ni même de son propre déclin. De tous les biens terrestres, la jeunesse physique est à l'évidence le plus précieux ; et nous ne croyons plus aujourd'hui qu'aux biens terrestres²⁵ », explique Bruno à Michel dans *Les particules élémentaires* (1998). La sécularité de la société contemporaine correspond à une perte de repères : selon Houellebecq, l'être humain chercherait à tout prix un nouveau système de valeurs, quelque chose à invoquer, même si l'objet sur lequel il jette son dévolu est vide et vain. L'écrivain imagine même la naissance d'une nouvelle religion sectaire dans *La possibilité d'une île* (2005) : les Éléhomites, qui promettent l'immortalité à leurs disciples²⁶. Dans le contexte dystopique qu'il décrit, où tous les individus vieillissants se suicideraient en atteignant un certain âge dans un nouveau phénomène social appelé « départ²⁷ », les Éléhomites proposent un programme sévère de préservation du corps (par un régime strict et des exercices quotidiens), mais développent aussi et surtout des techniques de clonage, dont l'usage est réservé à leurs membres. Les Éléhomites peuvent ainsi grâce au prélèvement de leurs cellules devenir des « néo-humains », dont la durée de vie est limitée mais qui se régénèrent à l'identique après leur mort et donc pour qui « la mort [est] présentée comme une période neutre, une simple stase dans l'attente d'un corps

²⁴ F. Hartog, *Régimes d'historicité*, p. 157.

²⁵ M. Houellebecq, *Les particules élémentaires*, p. 258.

²⁶ Ce fantasme humain d'immortalité explique l'intérêt accru pour la figure de Jeanne Calment, doyenne de l'humanité, qui revient tant chez Houellebecq que chez Ernaux : « Nous voudrions garder ce corps rétréci, parcheminé, mais qui est le même que celui de la petite fille courant dans les rues d'Arles dans les années quatre-vingt de l'autre siècle. » (A. Ernaux, *La vie extérieure*, p. 53)

²⁷ M. Houellebecq, *La possibilité d'une île*, p. 91.

rajeuni²⁸ » – c’est le récit du protagoniste Daniel et de ses multiples réincarnations qui nous est livré. Dans ce futur hypothétique, il serait donc jugé plus en accord avec l’identité humaine contemporaine de revenir dans un corps intact que d’accepter ses modifications. Il n’y a que la conscience qui pose problème, puisqu’il est impossible de la transposer à l’identique : les avatars deviennent au fil des réincarnations de plus en plus étrangers aux émotions humaines, jusqu’à basculer complètement dans « l’inquiétante étrangeté ».

Notre vie dans les forêts (2017) de Marie Darrieussecq aborde aussi directement le fantasme humain d’immortalité. Dans la même lignée de critique sociale par la création d’un univers dystopique, Darrieussecq imagine un monde où les riches s’offriraient des clones pour pouvoir prélever leurs organes en cas de maladie (qui agiraient ainsi comme des assurances vie). Certains clones appelés « les moitiés » sont endormis pour optimiser leur préservation – et rester intacts, beaux et éternellement jeunes –, tandis que leur propriétaire, bien vivant, vieillit : l’effet miroir rappelle le portrait de Dorian Gray. Le décalage entre le modèle et la copie se creuse jusqu’à ce qu’il soit impossible de les associer : « [Les moitiés] ne nous ressemblaient pas tant que ça, en fait. Elles se ressemblaient toutes²⁹. » La perfection, poussée jusqu’au bout, noie l’identité et la singularité. Les « moitiés » apparaissent ainsi comme elles sont : des clones, des robots inanimés plus effrayants qu’humains. Un des résistants rencontrés par la narratrice (surnommé « le cliqueur ») les voit comme « une armée de soldats endormis » et croit qu’il faudrait « les entraîner. Les armer³⁰ ». Il fait le parallèle avec le récit mythologique de l’« armée de soldats d’argile cuite, enfouie quelque part en Chine à l’époque antique, et

²⁸ *Ibid.*, p. 360.

²⁹ M. Darrieussecq, *Notre vie dans les forêts*, p. 94.

³⁰ *Ibid.*, p. 157.

qu'un souffle de vent pourrait réveiller, ranimer en rang pour marcher sur la terre³¹ ». Voir ces robots comme un outil de pouvoir est un renversement intéressant : produits d'une société d'oppression à laquelle ils sont entièrement soumis, ils pourraient pourtant devenir les vecteurs de sa destruction. Martine Delvaux, dans son essai *Les filles en série* (2013), montre comment les femmes produites à la chaîne par le patriarcat (comme les Barbies ou les ballerines) 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 et Leduc, il est impossible de reconnaître une « moitié », une « fille en série » ou plus généralement un beau personnage qui se fond parmi ses semblables. L'uniformisation des modèles de beauté peut ainsi servir de camouflage.

L'effet de déguisement et d'uniformisation des corps est facilité à l'époque contemporaine par la chirurgie plastique et la malléabilité des images, phénomène que *Notre vie dans les forêts* pousse à l'extrême. Les personnages deviennent des cadavres exquis, composés de morceaux détachés : « j'ai été suffisamment bricolée et charcutée pour accepter qu'on me greffe la main d'un autre, mort ou vif³² », affirme la narratrice quand elle apprend qu'il est possible de récupérer des organes sur des cadavres frais (« surtout des mains et des yeux³³ ») pour brouiller son identité. Les parties du corps – déjà isolées et sacralisées dans les œuvres de Leduc et Duras – sont désormais découpées,

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 146.

³³ *Ibid.*, p. 145.

arrachées et greffées. L'équation physiognomoniste est alors complètement mise à mal : que vaut cette correspondance entre corps et âme quand le corps peut être à ce point modifié ? Avec les empreintes digitales et les pupilles d'un étranger, les personnages deviennent méconnaissables ; mais sont-ils encore eux-mêmes ? L'intériorité des personnages résiste-t-elle à ce bouleversement de leur apparence ou se brouille-t-elle tout autant ? Si les personnages peuvent aussi facilement s'échanger leurs yeux, miroir de l'intériorité autour duquel l'identité se cristallise, c'est qu'il n'y a alors plus aucun point stable dans le portrait. Lorsqu'elle voit pour la première fois en vidéo la femme qui, grâce aux organes prélevés de ses moitiés, s'apprête à atteindre la barre des cent soixante ans, c'est son propre œil que la narratrice de *Notre vie dans les forêts* reconnaît tout de suite : « Elle ne m'avait pas seulement pris mon œil mais aussi mes paupières, mes jolies paupières encore lisses, greffées dans ce visage échoué hors du temps³⁴. » Cet œil avait été auparavant décrit avec assez de précision pour être identifié sans aucun doute possible : « J'ai les yeux verts. D'un vert assez rare qui tire sur le turquoise, avec une couronne dorée autour de la pupille³⁵ », couronne que la narratrice retrouve à l'identique chez la vieille femme. Sa conscience semble alors se transférer dans ce corps rafistolé : « Qu'est-ce qu'elle voyait ? Je voyais la mer qu'elle voyait. C'était mon œil, l'œil qui me manquait³⁶. » L'identité est plus que jamais mouvante, les traits de beauté – comme cet œil couronné – se déplaçant sans limites et emportant avec eux vision, conscience et mémoire.

Bien que le portrait en littérature française contemporaine procède encore par

³⁴ *Ibid.*, p. 175.

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

³⁶ *Ibid.*, p. 175.

l'isolation et la sanctification de certaines parties du corps, l'effet est si appuyé que le corps apparaît charcuté et que même le portrait de la beauté devient dans ce contexte monstrueux. La femme de cent soixante ans ne reste pas une éternelle jeune fille, bien au contraire : elle est « effrayante, abominablement. L'épouvante³⁷. » Ses multiples chirurgies plastiques ne font qu'accuser davantage les effets de l'âge, et souligner cruellement la supercherie : « En réparant le vieillissement ici, au coin des yeux, sur leur visage, [ceux qui ont recours à la chirurgie plastique] le rendent plus criant, par contraste, dans leur dos voûté ou le timbre défraîchi de leur voix³⁸ », explique François Jullien en rappelant que c'est l'ensemble du corps qui vieillit imperceptiblement et irrémédiablement. Ce sont les traits de la beauté que la chirurgie esthétique cherche avant tout à retenir, et ce sont donc eux qui deviennent les plus effrayants, points artificiellement fixés dans un visage en mouvement.

Même lorsque c'est par filiation et non par la chirurgie que les personnages partagent les mêmes traits (la génétique leur permettant d'avoir « les yeux de leur parent »), l'effet, forcé, reste plus inquiétant qu'autre chose. C'est comme si les traits ne s'assemblaient jamais tout à fait. La première fois que le narrateur de *Teen Spirit* voit sa fille biologique, il détaille les ressemblances : « Des bouts de ma tête mêlés à des morceaux du visage [de] sa mère, avec des cheveux qu'on n'avait ni l'un ni l'autre, la bouche de ma mère et quelque chose dans le menton qui devait lui venir du père d'Alice, de ce que je m'en souvenais³⁹. » Le visage de la jeune Nancy apparaît ainsi plus comme une somme de morceaux détachés qu'une entité. Les visages sont à l'image des identités floues, déchirées entre plusieurs héritages.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ F. Jullien, *Les transformations silencieuses*, p. 11.

³⁹ V. Despentes, *Teen Spirit*, p.78.

Le portrait canalise et illustre ainsi un rapport problématique à la filiation. Chez Christine Angot, les traits hérités des parents apparaissent particulièrement comme un fardeau. L'œuvre cyclique reprend le même récit, celui d'une femme victime d'inceste de la part d'un père qui ne l'a pas élevée et a tardé à la reconnaître comme sa fille. En la violant, il lui répète : « "tu as la peau très douce comme ta maman"⁴⁰ » ou « lui dit qu'elle ressemble à sa mère. La sienne, sa mère à lui. Elle a les mêmes yeux. Des yeux noirs profonds. On dirait des lys tellement ils sont purs. Des lys noirs⁴¹. » Le portrait livré dans ces moments de violence est particulièrement tordu, à l'image de la filiation dont les règles ont été enfreintes. Les souvenirs ne sont alors plus quelque chose à retenir, mais bien à effacer. L'oubli est cependant impossible pour la narratrice parce que son propre corps la lie à son père : « je suis brune, comme lui, j'ai des petites mains, comme lui⁴². » L'usage du portrait chez Angot évoque celui de Leduc, qui porte elle aussi le nez de son père comme un constant rappel de sa bâtardise.

Là où les personnages de Duras et Leduc partageaient déjà les « mêmes traits » dans une troublante ressemblance, l'effet est encore plus poussé en littérature contemporaine : les enfants peuvent devenir des *parfaites copies* de leur parent. Dans *Léonore toujours* (1993), la narratrice d'Angot se dit en regardant sa fille : « À un stade différent on a le même corps⁴³ », comme si elle s'était reproduite à l'identique en enfantant. Elle pourrait ainsi grâce à Léonore observer rétrospectivement son corps à une période dont elle ne se souvient plus, et assister au spectacle de sa croissance à partir de la naissance. Suivant la même logique, *La grande Beune* (1996) de Pierre Michon propose l'idée

⁴⁰ C. Angot, *L'inceste*, p. 184.

⁴¹ C. Angot, *Une semaine de vacances*, p. 77.

⁴² C. Angot, *L'inceste*, p. 188.

⁴³ *Ibid.*, p. 54.

étonnante des enfants comme chair « surnuméraire » qui se détacherait des parents et assurerait par leur simple existence la survie de leurs aînés : « La chair morte d'Hélène rayonnait. C'est que sa chair n'était plus elle mais qu'ailleurs, détachée, libre d'elle⁴⁴ » ; « Elle était la mère de Jean le Pêcheur et ceci maintenant lui suffisait, ceci serait encore là [...] quand elle serait en bouillie sous la terre de Castelnaud, près de l'église⁴⁵. » C'est comme si l'enfant était un prolongement direct de la vie de son géniteur, à qui il promettait l'immortalité. La « chair morte » qui s'anime évoque la mue, à la différence que la peau dont le personnage se défait, plutôt que de simplement libérer l'organisme en laissant la place à une nouvelle peau (et donc une nouvelle jeunesse), deviendrait un être à part entière.

Toutes ces techniques de conservation servent encore à tromper et à repousser la mort, mais sont si forcées qu'elles créent un effet monstrueux. La beauté se détache des corps, qui ne tiennent eux-mêmes plus ensemble. Les mêmes portraits reviennent sans cesse, indiscernables, à l'image des visages qui plus que jamais « envahissent toutes les surfaces, tous les écrans, mais sont maquillés, aseptisés, uniformisés, clonés⁴⁶ », résume à propos de l'époque contemporaine Marie-Annick Gervais-Zaninger, qui postule qu'une telle conformité « semble rendre caduque l'idée même de visage comme emblème de l'individualité humaine et de la part cachée (et par là même fascinante) de l'être⁴⁷ », succédant à « la négation de l'individu par les totalitarismes⁴⁸ ». Aucune personnalité n'est en effet permise aux enfants, simple copie de leurs parents, ni aux beaux personnages qui

⁴⁴ P. Michon, *La grande Beune*, p. 32.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶ M.-A. Gervais-Zaninger, *Au regard des visages II*, p. 337.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

se succèdent et se remplacent dans les romans ici étudiés, noyés par leur nombre. Un texte comme *Le chant des adolescentes* (1993) de Richard Millet, qui rassemble les portraits de soixante-dix jeunes filles, s'approche plus de la production à la chaîne que de la création de personnages : pourtant décrites avec exhaustivité, ces jeunes femmes sont désincarnées – elles restent emprisonnées derrière l'idéalité de leur façade.

Plutôt que de tromper la mort, le portrait de la beauté en littérature contemporaine nous semble l'affronter directement : si la beauté est certes préservée par un tel acharnement, l'effet forcé de cette préservation retire aux personnages toute vie propre et se rapproche du portrait mortuaire. C'est en plein traitement de chimiothérapie qu'Annie Ernaux se décrit elle-même comme belle dans *L'usage de la photographie* : l'absence de cils et de sourcils lui donne « un regard étrange, de poupée en cire⁴⁹ » et c'est son sein malade, le droit, « visiblement plus gonflé que le gauche à cause de la tumeur⁵⁰ », qui est « le plus beau des deux ». Son amant l'appelle alors « sa femme-sirène⁵¹ », « [à] cause de [s]on corps entièrement lisse⁵² ». La maladie dépersonnalise son corps et l'embellit. Surtout, la possibilité de sa mort à venir la fige dans le temps présent en la privant d'un avenir possible : « Dans le métro, à la banque, je regardais les femmes âgées, leurs rides profondes, leurs paupières affaissées et je me disais "Je ne serai jamais vieille". Ce n'était pas une pensée triste, seulement étonnante. Je ne l'avais jamais eue⁵³. » Les beaux personnages sont finalement privés du privilège de vieillir qui les rendrait vivants. Ils sont sans avenir, mais sans passé individuel non plus, puisque rien ne se lit sur leur corps –

⁴⁹ A. Ernaux et M. Marie, *L'usage de la photo*, p. 18.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 27.

personnages « présentistes » par excellence, qui semblent sans cesse apparaître sans véritablement s'incarner ni connaître une quelconque évolution. L'inscription dans une temporalité est cependant nécessaire pour la construction identitaire – ils sont ainsi privés d'une intériorité et reçoivent la mémoire des autres sans posséder la leur. Même si leur existence est célébrée et annoncée avec tant de trompettes qu'on les croirait au cœur de l'intrigue, ils ne sont que des personnages de soutien, pions d'une histoire qui ne leur appartient pas.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

a) Œuvres à l'étude

DURAS, Marguerite. *Abahn Sabana David*, Paris, Gallimard, 1970.

DURAS, Marguerite. *Agatha*, Paris, Minuit, 1981.

DURAS, Marguerite. *L'amant*, Paris, Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite. *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1991].

DURAS, Marguerite. *L'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1972].

DURAS, Marguerite. *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, Paris, Gallimard, 1962.

DURAS, Marguerite. *Des journées entières dans les arbres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1982].

DURAS, Marguerite. *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./IMEC, 2006.

DURAS, Marguerite. *Détruire, dit-elle*, Paris, Minuit, 1969.

DURAS, Marguerite. *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014 [1960].

DURAS, Marguerite. *La douleur*, Paris, P.O.L., 1985.

DURAS, Marguerite. *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1993].

DURAS, Marguerite. *Emily L.*, Paris, Minuit, 1987.

DURAS, Marguerite. « Les chantiers », dans *Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, p. 431-456.

DURAS, Marguerite. *L'été 80*, Paris, Minuit, 1980.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 [1972].

- DURAS, Marguerite. *L'homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit, 1980.
- DURAS, Marguerite. *L'homme Atlantique*, Paris, Minuit, 1982.
- DURAS, Marguerite. *Les impudents*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1943].
- DURAS, Marguerite. *La maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982.
- DURAS, Marguerite. *Le marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977 [1952].
- DURAS, Marguerite. *Le Navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.
- DURAS, Marguerite. *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1998 [1958].
- DURAS, Marguerite. *Nathalie Grangier*, suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973.
- DURAS, Marguerite. *Outside : suivi de Le monde extérieur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014 [1993].
- DURAS, Marguerite. *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1953].
- DURAS, Marguerite. *La pluie d'été*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 [1990].
- DURAS, Marguerite. *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976 [1964].
- DURAS, Marguerite. *Le square*, Paris, Gallimard, 1955.
- DURAS, Marguerite. *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1950].
- DURAS, Marguerite. *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.
- DURAS, Marguerite. *La vie tranquille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981 [1944].
- DURAS, Marguerite. *Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986.
- DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987.
- DURAS, Marguerite. *Vera Baxter ou Les plages de l'Atlantique*, Paris, Albatros, 1984.
- DURAS, Marguerite. *Yann Andréa Steiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1992].

LEDUC, Violette. *L'affamée*, Paris, Gallimard, 1948.

LEDUC, Violette. *L'asphyxie*, Paris, Gallimard, 1973 [1946].

LEDUC, Violette. *La bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964.

LEDUC, Violette. *La chasse à l'amour*, Paris, Gallimard, 1973.

LEDUC, Violette. *La femme au petit renard*, Paris, Gallimard, 1965.

LEDUC, Violette. *La folie en tête*, Paris, Gallimard, 1970.

LEDUC, Violette. *Ravages*, Paris, Gallimard, 1966 [1955].

LEDUC, Violette. *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1954].

LEDUC, Violette. *Trésors à prendre*, Paris, Gallimard, 1978.

b) Œuvres citées

ANGOT, Christine. *L'inceste*, Paris, Le livre de Poche, 2001 [1999].

ANGOT, Christine. *Une semaine de vacances*, Paris, Flammarion, 2012.

DARIEUSSECQ, Marie. *Il faut beaucoup aimer les hommes*, Paris, P.O.L., 2013.

DARIEUSSECQ, Marie. *Notre vie dans les forêts*, Paris, P.O.L., 2017.

DESPENTES, Virginie. *Les jolies choses*, Paris, Grasset, 1998.

DESPENTES, Virginie. *Teen Spirit*, Paris, Grasset, 2002.

ERNAUX, Annie. *La vie extérieure : 1993-1999*, Paris, Gallimard, 2000.

ERNAUX, Annie. *Les armoires vides*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984 [1974].

ERNAUX, Annie et Marc MARIE. *L'usage de la photographie*, Paris, Gallimard, 2005.

HOUELLEBECQ, Michel. *Les particules élémentaires*, Paris, J'ai lu, 2005 [1998].

HOUELLEBECQ, Michel. *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

LAURENS, Camille. *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017 [2016].

LAURENS, Camille. *Dans ces bras-là*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018 [2000].

MICHON, Pierre. *La grande Beune*, Paris, Verdier, 1995.

MILLET, Richard. *La chambre d'ivoire*, Paris, P.O.L., 1989.

MILLET, Richard. *Le chant des adolescentes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1993].

MILLET, Richard. *Lauve le pur*, Paris, P.O.L., 2000.

MILLET, Richard. *Le renard dans le nom*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [2003].

c) Entretiens

CETON, Jean-Pierre. *Entretien avec Marguerite Duras. On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écriture*, Paris, Bourin, 2012.

DUMAYET, Pierre. *Dits à la télévision. Entretiens avec Marguerite Duras*, Paris, EPEL, coll. « Atelier », 1999.

DURAS, Marguerite. *Le dernier des métiers*, Paris, Seuil, 2016.

DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.

DURAS, Marguerite et Leopoldina DELLA TORRE. *La passion suspendue*, Paris, Seuil, 2013.

DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER. *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

LEDUC, Violette. « La vie commence à trente-neuf ans », *Pour elle*, n° 41, 21 mai 1941.

MANCEAUX, Michèle. *L'amie*, Paris, Albin Michel, 1997.

NOGUEZ, Dominique et Marguerite DURAS. *La couleur des mots. Autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob, 2001.

DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

d) Discours sur le portrait et l'esthétique historiquement situés

BALZAC, Honoré de. « Avant-propos de La Comédie humaine », dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1976, p. 7-20.

BRUYÈRE, Jean de la. *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, précédé de *Les caractères* de Théophraste traduits du grec, édition critique de Marc Escola, Paris, Honoré Champion, 1999.

HUGO, Victor. « Préface à *Cromwell* », *Cromwell*, Paris, Lemerre, 1951, p. V-LXVII.

KENNEDY, George A (éd.). *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2003.

LAVATER, Johann Casper. *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Prudhomme, Levrault, Schoell, 1806.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, traduit de l'allemand par A. Courtin, Paris, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1990.

LEVREAULT, Léon. *Maximes et portraits. Évolution du genre*, Paris, Paul Delaplane, 1909.

NADAR, Félix. *Quand j'étais photographe*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1979, p. 6.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 7 tomes, 1988-1990 [1913-1927].

RICARDOU, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.

RONCARD, Pierre de. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1993.

2. Corpus critique

AHLSTEDT, Eva. « Le père Goriot à la mode durassienne : l'art du portrait dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* », dans Pierluigi LIGAS et Anna GIAUFRET (dir.), *Marguerite Duras. « (D)écrire, dit-elle ». Éthopée et prosopographie*, Verona, QuiEdit, 2008, p. 221-236.

ALAZET, Bernard, Christiane BLOT-LABARRÈRE et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

AMMOUR-MAYEUR, Olivier, DE CHALONGE, Florence, MÉVEL, Yann et Catherine RODGERS (dir.). *Marguerite Duras. Passages, croisements, rencontres*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

BAJOMÉE, Danielle. *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck-Wesamel, 1989.

BAL, Mieke. *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans*, Paris, Klincksieck, 1977.

BARDÈCHE, Marie-Laure. « “C’est la faute des pronoms” : poétique du personnage romanesque dans *Aurélia Steiner* », dans Bernard ALAZET, Christiane BLOT-LABARRÈRE et Robert HARVEY (dir.), *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 113-122.

BEAUVOIR, Simone de. « Préface », dans Violette Leduc, *La batarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 9-21.

BERNARDI, Marina. « L’écharpe bleue de Lol V. Stein : description et illisibilité du personnage », dans Pierluigi Ligas et Anna Giaufret (dir.), *Marguerite Duras. « (D)écrire, dit-elle ». Éthopée et prosopographie*, Verona, QuiEdit, 2008, p. 39-51.

BORGOMANO, Madeleine. *L’écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1985.

BOUGAULT, Laurence. « Le verbe voir dans le *Ravissement de Lol V. Stein* : construction d’une trace mnésique entre souvenir et fantasme », revue *Questions de style*, n° 3, 2006, p. 15-24.

BOUTHORS-PAILLART, Catherine. *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l’œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002.

BRIOUDE, Mireille. *Violette Leduc : la mise en scène du « je »*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

CHALONGE, Florence de. « Actualité, événement et historicité dans *L’Été 80* de Marguerite Duras », revue *Écrire l’histoire*, n° 12, automne 2013, p. 57-64.

CHALONGE, Florence de (dir.), dossier *Marguerite Duras 4 : le personnage. Miroitements du sujet*, revue *La Revue des Lettres Modernes*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2010.

CHARLES-MERRIEN, Ghyslaine. « Le rôle des objets », revue *Nord*, n° 23, juin 1994, p. 31-44.

CORRADI, Elena. « Indétermination du personnage médium de l'émotion », dans Pierluigi LIGAS et Anna GIAUFRET (dir.), *Marguerite Duras. « (D)écrire, dit-elle ». Éthopée et prosopographie*, Verona, QuiEdit, 2008, p. 53-65.

COUSSEAU, Anne. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999.

EL MAÏZI, Myriem. *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Berne, Peter Lang, 2009.

ENGELBERTS, Matthijs. *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Paris, Droz, 2001.

FELL, Alison S. *Liberty, Equality, Maternity in Beauvoir, Leduc and Ernaux*, Oxford, Legenda, 2003.

FOUCAULT, Michel, « À propos de Marguerite Duras », entretien avec Hélène Cixous, *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, octobre 1975, p. 8-22.

FRANTZ, Anaïs. *Le complexe d'Ève : La pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, Paris, Honoré Champion, 2013.

HANANIA, Cécile. « De l'écran à l'écrit : portraits d'actrices chez Marguerite Duras », dans Caroline PROULX et Sylvano SANTINI (dir.), *Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire ?*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, p. 85-102.

HECQUET, Michèle et Paul RENARD (dir.). *Violette Leduc*, colloque des 15 et 16 mars 1996, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille-3, 1998.

HUTIN, Isabelle. *La difficulté d'être ou le rapport à autrui dans l'œuvre de Violette Leduc*, thèse de doctorat, Lyon, Université de Lyon II, 1987.

JACOMMARD, Hélène. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine. Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993.

JOSEPH, Sandrina. *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal, XYZ Éditeur, 2009.

JOSEPH, Sandrina. « Lundi à Valenciennes », revue *Cahiers littéraire Contre-jour*, n° 41, 2017, p. 73-78.

JULY, Joël. « Mise en place du camouflage chez Duras », dans Pierluigi Ligas et Anna Giaufret (dir.), *Marguerite Duras. « (D)écrire, dit-elle ». Éthopée et prosopographie*, Verona, QuiEdit, 2008, p. 113-125.

KATINAKIS, Nicolina. « *L'Amant de la Chine du Nord* ou le rêve d'un film de Marguerite Duras », revue *Bulletin de la société Marguerite Duras*, vol. II, n° 19, 2006, p. 57-70.

LEJEUNE, Philippe et Catherine VIOLLET (dir.). *Genèses du « je »*. *Manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

LESSANA, Marie-Magdeleine. « La raison de Lol », dans P. Dumayet, *Dits à la télévision*, Paris, EPEL, coll. « Atelier », 1999, p. 51-78.

LIE, Sissel. « *L'amant et L'amant de la Chine du nord*. Peut-on reconquérir une présence ? », revue *Romansk Forum*, n° 1, 2005, p. 63-70.

LIGAS, Pierluigi et Anna GIAUFRET (dir.). *Marguerite Duras*. « (D)écrire, dit-elle ». *Éthopée et prosopographie*, Verona, QuiEdit, 2008.

LOIGNON, Sylvie. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras*. *Circulez, y'a rien à voir*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MAVRIKAKIS, Catherine. « Les blind dates de l'écriture : rencontres durassiennes du présent », dans Maïté Snauwaert (dir.), dossier *Marguerite Duras : l'image critique*, revue *Dalhousie French Studies*, n° 95, été 2011, p. 65-72.

MEURÉE, Christophe. « La tentation mémorialiste de Marguerite Duras », revue *La licorne*, vol. CIV, p. 175-190, 2013.

MEURÉE, Christophe et Pierre PIRET (dir.). *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Berne, Peter Lang, 2009.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2001.

PERILLI, Adelaide Iula. *Contresquisses : trois études sur Violette Leduc*, Rome, Buizoni Editore, 1991.

PÉTILLON, Sabine. « Marguerite Duras et l'écriture scénarique. Entre le virtuel et l'actuel dans *La maladie de la mort* », dans Christophe MEURÉE et Pierre PIRET (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 91-105.

PETITJEAN, André, « La description de personnage (prosopographie et éthopée) dans l'œuvre de M. Duras », dans Pierluigi LIGAS et Anna GIAUFRET (dir.), *Marguerite Duras*. « (D)écrire, dit-elle ». *Éthopée et prosopographie*, Verona, QuiEdit, 2008, p. 9-36.

RAMSAY, Raylene. « Writing Power in Duras' *L'Amant de la Chine du Nord* », revue *College Literature*, vol. XXI, n° 1, 1994, p. 46-62.

RICOUART, Janine. *Écriture féminine et violence : une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 1991.

RYKNER, Arnaud. « Photographie absolue et mémoire virtuelle », dans Pierluigi LIGAS

et Anna GIAUFRET (dir.), *Marguerite Duras. « (D)écrire, dit-elle ». Éthopée et prosopographie*, Verona, QuiEdit, 2008,

SKUTTA, Franciska. *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecem, 1981.

SNAUWAERT, Maïté (dir.). Dossier *Marguerite Duras : l'image critique*, revue *Dalhousie French Studies*, n° 95, été 2011.

SPERTI, Valeria. « La description du portrait photographique : *L'Amant*, autobiographie et narration », dans Pierluigi LIGAS et Anna GIAUFRET (dir.), *Marguerite Duras. « (D)écrire, dit-elle ». Éthopée et prosopographie*, Verona, QuiEdit, 2008, p. 151-160.

TON-THAT, Thanh-Vân. « L'art du portrait chez Marguerite Duras : variations et répétitions dans la trilogie indochinoise », dans Pierluigi LIGAS et Anna GIAUFRET (dir.), *Marguerite Duras. « (D)écrire, dit-elle ». Éthopée et prosopographie*, Verona, QuiEdit, 2008, p. 261-273.

TROUT HALL, Colette. *Violette Leduc. La mal-aimée*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

VALLIER, Jean. *C'était Marguerite Duras. 1*, Paris, Fayard, 2006.

VALLIER, Jean. *C'était Marguerite Duras. 2*, Paris, Fayard, 2010.

VIOLLET, Catherine. « Violette Leduc : écriture et sexualité », revue *Tangence*, n° 47, 1995, p.69-83.

VIOLLET, Catherine. « Violette Leduc, l'incipit de *Ravages* (1948) », revue *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n°16, 2001, p.171-192.

VIOLLET, Catherine et Claire BUSTARRET (dir.). *Genèse, censure, autocensure*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et Manuscrits », 2005.

VIRCONDELET, Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Éditions Archipel, coll. « Écritures et entretiens », 1994.

WAHL, Philipp. « Faire parler les personnages. Duras ou l'art du (dé)placement », dans Florence de CHALONGE (dir.), dossier *Marguerite Duras 4 : le personnage. Miroitements du sujet*, revue *La Revue des Lettres Modernes*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2010, p. 55-76.

WEI, Keling. « Le Temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil. *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », revue *Études Littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, été 2002, p. 101-114.

3. Corpus théorique et méthodologique

ADAM, Jean-Michel. *La description*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.

ADAM, Jean-Michel. *Les textes, types et prototypes, récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac. Linguistique », 2005.

ALSINA, Jean (dir.). *Le personnage en question*, actes du IV^e colloque du S.E.L. (Séminaire d'Études littéraires) du 1-3 décembre 1983, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse Le Mirail, 1984.

AMAR, Pierre-Jean. *Histoire de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997.

AMER, Henri. « Littérature et portrait. Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Proust », revue *Études françaises*, n° 3, 1967, p. 131-168.

AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN. *Les discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982.

ANDRÉ, Jacques, DREYFUS-ASSÉO, Sylvie et François HARTOG. *Les récits du temps*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

ANGENOT, Marc. « Les portraits écrits de Robespierre », revue *Discours social*, vol. XLVI, 2015.

AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot/Rivages, coll. « Manuels Payot », 1998.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 [1975].

BAL, Mieke. *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977.

BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

BARTHES, Roland. « L'effet de réel », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.). *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 81-90.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971.

BEERS. G. Kylene. *Notice & Note : Strategies for Close Reading*, Portsmouth, Heinemann, 2013.

BELLEMARE, Alex. « Critique de la “portraiture” chez Charles Sorel », dans Fabienne GASPARI (dir.), *L'écriture du visage dans les littératures francophones et anglophones. De l'âge classique au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 21-39.

BÉNARD, Johanne, Martine LÉONARD et Elisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.). *Les noms du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Sur la photographie*, traduit de l'allemand par J. Cambreleng, Arles, Éditions Photosynthèses, coll. « Argentique », 2012 [1931].

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 [1889].

BERTHELOT, Francis. *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

BLANCKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.). *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

BLANDFORD, Steve, Barry K. GRANT et Jim HILLIER, *Film Studies Dictionary*, London, Hodder Education, 2000.

BONNEFIS, Philippe, Dolorès DJIDZEK-LYOTARD et Patrick WALD LASOWSKI (dir.). Dossier *Faire visage*, revue *Revue des sciences humaines*, n° 243, 1996.

BOUILLIER, Henry. *Portraits et miroirs : études sur le portrait dans l'œuvre de Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Michelet, les Goncourt, Proust, Léon Daudet, Jouhandeau*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1980.

BRÉMOND, Claude. *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.

BURGESS, Théodore Chalon. *Epideictic Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1902.

CAUQUELIN Anne. *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1999.

CHESNEAUX, Jean. *Habiter le temps. Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue possible*, Paris, Bayard, 1996.

COLBY, Alice M. *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Genève, Droz, 1965.

COLLOT, Sylvie. *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Recherches littéraires », 1992.

COPELLO, Fernando et Aurora DELGADO-RICHET. *Le portrait. Champ d'expérimentation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

COURTINE, Jean-Jacques (dir.). *Histoire du corps. 3 : les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006.

CZECHOWSKI, Nicole et Véronique NAHOUM-GRAPPE (dir.). *Fatale beauté. Une évidence, une énigme*, Paris, Autrement, 1987.

DAUNAIS, Isabelle. *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Saint-Denis, Presses de l'Université de Montréal/Presses universitaires de Vincennes, 2002.

DAUNAIS, Isabelle (dir.). *La mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988.

DELACROIX, Christian, François DOSSE et Patrick GARCIA (dir.). *Historicités*, Paris, La Découverte, 2009.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.

DESJARDINS, Lucie. « De la “surface trompeuse” à l'agréable imposture. Le visage au XVII^e siècle », revue *Intermédialités*, n° 8, automne 2006, p. 53-66.

DESJARDINS, Lucie. « Entre sincérité et artifice. La mise en scène de soi dans le portrait mondain », dans Claude LA CHARITÉ (dir.), dossier *Masques et figures du sujet féminin au XVI^e et XVII^e siècles*, revue *Tangence*, n° 77, hiver 2005, p. 143-155.

DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Paris/Québec, L'Harmattan/Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2001.

DESJARDINS, Lucie, Monique MOSER et Chantal TURBIDE (dir.). *Le corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2009.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset/Fasquelle, 1993.

DOUAY-SOUBLIN, Françoise. « La rhétorique en Europe à travers son enseignement », dans Sylvain Auroux (dir.), *Histoire des idées linguistiques. 2 : Le développement de la grammaire occidentale*, Liège, Mardaga, 1992, p. 467-507.

DUGAST-PORTES, Francine. « Le temps du portrait », dans Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse et Jean-Yves Debreuille (dir.), *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 235-250.

ECO, Umberto (dir.). *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2012 [2004].

ECO, Umberto (dir.). *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2011 [2007].

ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio/Essais », 1989 [1979].

ERMAN, Michel. *Poétique du personnage de roman*, Paris, Éditions Ellipses, 2006.

FABRIS, Angela et Willi JUNG (dir.). *Charakterbilder. Zur Poetik des literarischen Porträts*, Bonn, Bonn University Press, 2012.

FLAHAULT, François. *Face à face. Histoires de visages*, Paris, Plon, 1989.

FONTANIER, Pierre. *Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur : l'en-deçà psychanalytique du laid*, Paris, Champ Vallon, 1978.

GASPARI, Fabienne. *L'écriture du visage dans les littératures francophones et anglophones. De l'âge classique au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2016.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard et Tzvetan TODOROV (dir.). *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

GEORGES-MÉTRAL, Alice de. *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX^e siècle*, Paris, Garnier, 2015.

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick. *Au regard des visages. Essai sur la littérature française du XX^e siècle*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2011.

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick. *Au regard des visages II. De Proust à Bonnefoy*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2016.

GLAUDES, Pierre et Yves REUTER. *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.

GLAUDES, Pierre et Yves REUTER. *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse Le Mirail, 1991.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

HAMON, Philippe. *La description littéraire : anthologie des textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991.

HAMON, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HAMON, Philippe. *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1998.

HANSON, Helen et Catherine O'RAWE (dir.). *The Femme Fatale : Images, Histories, Context*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 2012 [2003].

HEIER, Edmund. « The Literary Portrait as a Device of Characterization », revue *Neophilologus*, vol. LX, n° 3, juillet 1976, p. 321-333.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

JEAY, Madeleine. *Le commerce des mots : l'usage des listes dans la littérature médiévale (XXII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006.

JOUE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

JULLIEN, François. *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2010.

KOFMAN, Sarah, *L'imposture de la beauté*, Paris, Galilée, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. *Le futur passé*, traduit de l'allemand par J. et M.-C. Hoock, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990 [1979].

KSIAZENICER-MATHERON, Carole. *Le sacrifice de la beauté*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2000.

KUPISZ, Kazimierz, Gabriel-André PÉROUSE et Jean-Yves DEBREUILLE (dir.). *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988.

JACQUES, Emmanuelle. *Le portrait dans À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, mémoire de maîtrise, Montréal, département de langue et littérature françaises, Université McGill, 2010.

LACOUTURE, Jean. « L'histoire immédiate », dans Jacques Le Goff, *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz-Bibliothèque du CEPL, 1978, p. 270-293.

LAÏDI, Zaki. *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Laurent DEMANZE. Dossier *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, revue *Études françaises*, vol. XLV, n° 3, 2009, p. 5-180.

LATOUCHE, Régis et Michel MATHIEN. *Histoire, mémoire et médias*, Bruxelles, Bruylant, coll. « Médias, Sociétés et Relations internationales », 2009.

LAUVERNAT-GAGNIÈRE, Christiane. *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988.

LE GOFF, Jacques. *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz- Bibliothèque du CEPL, 1978.

LE GOFF, Jacques et Pierre NORA (dir.). *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974.

LEHMAN, Christopher et Kate ROBERTS. *Falling in Love with Close Reading : Lessons for Analyzing Texts – and Life*, Portsmouth, Heinemann, 2014.

LENTRICCHIA, Frank et Andrew DUBOIS. *Close Reading : The Reader*, Durham, Presses de l'Université Duke, 2003.

LEVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.

LEVINE, Robert. *A Geography of Time : The Temporal Misadventures of a Social Psychologist, or How Every Culture Keeps Time Just a Little Bit Differently*, Basic Books, New York, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *Féminin fatal*, Paris, coll. « Descartes & cie », Éditions HCI, 1999.

MARAND-FOUQUET, Catherine et Yvonne KNIBIEHLER. *La beauté, pour quoi faire ? Essai sur l'histoire de la beauté féminine*, Paris, Temps Actuels, 1982.

MARIN, Louis. *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 2008 [1997].

MARNHAC, Anne de. *Femmes au bain, les métamorphoses de la beauté*, Paris, Berger-Levrault, 1986.

MÉDAN, Alain. *De l'actualité. Réflexions sur la forme éphémère du monde*, Montréal, Liber, 2003.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994.

MIRAUX, Jean-Philippe. *Le personnage de roman*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1997.

MIRAUX, Jean-Philippe. *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2003.

MITTERAND, Henri. « Le corps féminin et ses clôtures », dans *Le regard et le signe*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 107-127.

MORICHEAU-AIRAUD, Bérengère. « La peinture du visage dans la *Recherche* : entre impressionnisme et cubisme » dans Fabienne GASPARI (dir.), *L'écriture du visage dans les littératures francophones et anglophones. De l'âge classique au XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 149-166.

MORISOT, Jean-Claude. « L'écriture du visage », revue *Littératures*, n^{os} 21-22, 2000, p. 27-58.

MOTTE, Warren F. *Small Worlds : Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

NAHOUM-GRAPPE, Véronique (dir.). « Beauté, laideur », revue *Communications*, n^o 60, 1995.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

NEALE, Steve. « 'I Can't Tell Anymore Whether You're Lying' : *Double Indemnity*, *Human Desire* and the Narratology of *Femmes fatales* », dans Helen HANSON et Catherine O'RAWE (dir.), *The Femme Fatale : Images, Histories, Context*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010, p. 187-198.

NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire. I : La république*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.

NORA, Pierre. « Le retour de l'événement », dans Pierre Nora et Jacques Le Goff (dir.), *Faire de l'histoire, Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 210-228.

ORTEL, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003.

PERNOT, Laurent. *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Brepols, 1993.

PÉROUSE, Gabriel-André (dir.). « Le beau au temps de la Renaissance », revue *Carrefour. Société de philosophie de l'Outaouais*, vol. XVII, n° 2, 1995.

PLANTIÉ, Jacqueline. *La mode du portrait littéraire en France*, Paris, Honoré Champion, 1994.

PLOTINICHENKO, Ludmilla Gorochofski. *Le portrait littéraire et les descriptions du physique chez les romantiques*, thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 1980.

POMIAN, Krzysztof. *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984.

POMMIER, Édouard. *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1998.

PRADEAU, Christophe. « Le répertoire des figures », dans Isabelle Daunais (dir.), dossier *Le personnage de roman*, revue *Études françaises*, vol. XLI, n° 1, hiver 2005, p. 65-77.

RABATÉ, Dominique. *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004.

RABATEL, Alain. *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2009.

RESCH, Yannick. *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973.

REUMAUX, Patrick. *Histoires de visages*, Paris, Téraèdre, 2004.

REY, Pierre-Louis. « Quelques réflexions sur la représentation visuelle des personnages de roman », dans Pierre Glaudes et Yves Reuter (dir.), *Personnage et histoire littéraire. Actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 123-131.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essai », 2003 [2000].

RICOEUR, Paul. *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Folio, coll. « Folio Essais », 2005 [2004].

RICŒUR, Paul. *Temps et récit. 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essai », 1991 [1983].

RICŒUR, Paul. *Temps et récit. 2 : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essai », 1991 [1984].

RICŒUR, Paul. *Temps et récit. 3 : Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points Essai », 1991 [1985].

ROSA, Hartmut. *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, traduit de l'anglais par T. Chaumont, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2012.

ROSA, Hartmut et William SCHEUERMANN (dir.). *High-Speed Society. Social Acceleration, Power, and Modernity*, University Park, Penn State University Press, 2008.

ROUSSET, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

ROUSSO, Henry. *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2012.

RUFFEL, Lionel. *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005.

RUFFEL, Lionel (dir.). *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, C. Default, 2010.

SAGAERT, Claudine. *Histoire de la laideur féminine*, préface de David Le Breton, postface de Georges Vigarello, Paris, Imago, 2015.

SAUNDERS, Alison. *The Sixteenth Century Blason Poétique*, Berne, Peter Lang, 1981.

SCHEUERMANN, William. *Liberal Democracy and the Social Acceleration of Time*, London, John Hopkins University Press, 2004.

SIMMEL, Georg. *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit*, traduit de l'allemand par F. Ferlan, Paris, L'Herne, 2007.

TABBONI, Simonetta. *Les temps sociaux*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2006.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

TAMRAZ, Nayla. *Proust, portrait, peinture*, Paris, Orizons/L'Harmattan, 2010.

VALETTE, Bernard. *Esthétique du roman moderne : le roman en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Nathan, 1985.

VAN DELFT, Louis (dir.). *Le tricentenaire des Caractères*. Colloque du 4 mars 1988 organisé par Jean-Pierre Duquette, Paris/Seattle/Tübingen, Biblio 17-33, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1989.

VANNIER, Bernard. *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972.

VIART, Dominique et Laurent DEMANZE. *Esthétiques et discours de la fin*, Paris, Colin, 2012.

VIART, Dominique et Laurent DEMANZE. *Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Colin, 2012.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

VIGARELLO, Georges. *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004.

VIGARELLO, Georges. *La silhouette. Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2012.

VIGARELLO, Georges (dir.). *Histoire du corps. 1 : De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005.

VIRNO, Paolo. *Le souvenir du présent. Essai sur le temps historique*, traduit de l'italien par M. Valensi, Paris, L'Éclat, 1999.

ZADAWZKI, Paul (dir.). *Malaise dans la temporalité*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.