



HAL
open science

L'imaginaire des ruines dans l'œuvre de Marguerite Duras

Joëlle Pagès-Pindon

► **To cite this version:**

Joëlle Pagès-Pindon. L'imaginaire des ruines dans l'œuvre de Marguerite Duras. Biennale Marguerite Duras 2020 - Son nom de Duras dans le Platier en ruines, Sep 2020, Duras (Lot-et-Garonne), France. hal-02985887

HAL Id: hal-02985887

<https://hal.science/hal-02985887>

Submitted on 2 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Conférence prononcée le 19 septembre 2020 lors des **Journées d'étude « Platier, la Maison de Lot-et-Garonne de Marguerite Duras »**, organisées par l'Association Marguerite Duras (**Biennale Marguerite Duras** 19-20 septembre 2020) : <https://www.margueriteduras.org/>

L'imaginaire des ruines dans l'œuvre de Marguerite Duras

Je voudrais tout d'abord remercier tous ceux qui ont œuvré, depuis des décennies, pour que soit sauvegardée la propriété de Platier, qui témoigne de l'ancrage de Marguerite Duras dans ce Lot-et-Garonne où elle est allée chercher son nom d'écrivain.

Nous sommes ici réunis autour des « ruines de Platier », la maison où le père de Marguerite Duras a fini ses jours. Et c'est elle-même qui emploie le mot de « ruine » dans la lettre qu'elle adresse à Jean-Marc Benedetti, fin août 1992 :

« Pourriez-vous me rendre un service ? Je ne sais plus rien de Platier depuis l'âge de 16 ans. J'ai maintenant 78 ans. Je ne sais pas à qui appartient cette ruine. Quel est le cadastre — de quel lieu — qui s'occuperait de Platier, de son statut de "ruine". Il y avait des terres, une métairie (au bout du chemin qui est derrière la maison et ce parc fabuleux) du même vert que celui de mon enfance. On m'a dit, une journaliste de Elle, qu'un très grand arbre du parc était tombé sur la maison (vers le milieu, je crois). Ce serait donc maintenant une vraie ruine ? Il y avait un chai de la taille de la maison. Et je "vois" cet arbre tombé dans ce chai comme l'agent décisif de sa destruction. Non ?¹ »

Outre la récurrence, à trois reprises, du mot « ruine », on retrouve, dans cet extrait, plusieurs éléments caractéristiques de l'imaginaire durassien : une belle demeure entourée d'un parc ; la thématique de la destruction avec la référence à l'arbre tombé sur la maison, la chute des grands arbres étant chez Duras une obsession concernant sa maison de Neauphle, que l'on peut voir comme une sorte de double de Platier.

Pourtant, il faut se garder d'avoir de ce mot de « ruine » une image uniquement négative, celle d'une pure destruction, d'un anéantissement irrémédiable. Nous verrons qu'il faut aussi y voir la puissance d'un imaginaire, sa dynamique qui, au-delà même de l'œuvre durassienne, ne cesse de féconder de nombreux domaines de la création d'aujourd'hui.

Certes, la symbolique de la destruction est essentielle chez Duras : dans *L'Amant*, elle décrit son histoire familiale comme une « histoire commune de ruine et de mort qui était celle de

¹ Lettre de M. Duras à Jean Marc Benedetti (voisin de Platier) datée de « fin août 1992 » (Archives Association Marguerite Duras, avec l'autorisation du destinataire).

cette famille dans tous les cas² » ; le titre du livre et du premier film qu'elle réalise seule, en 1969, est *Détruire, dit-elle* ; dans *Les Parleuses*, elle déclare à Xavier Gauthier : « C'est un monde en ruines, dans mes films³. »

Pourtant, ce qui domine dans cette destruction, dans ce que Maurice Blanchot a appelé « l'écriture du désastre », c'est qu'elle « ruine tout en laissant tout en l'état⁴ » – une formule en écho à ces phrases si poétiques de Marguerite Duras dans *L'Été 80* sur l'écriture :

« Je me suis dit qu'on écrivait toujours sur le corps mort du monde et, de même, sur le corps mort de l'amour. Que c'était dans les états d'absence que l'écrit s'engouffrait pour ne remplacer rien de ce qui avait été vécu ou supposé l'avoir été, mais pour en consigner le désert par lui laissé⁵. »

C'est pourquoi il me semble qu'il faut entendre, derrière le mot « ruines », le mot « traces », qui implique une notion de permanence et de présence plutôt que de disparition et d'anéantissement ; qui renvoie non à la destruction totale, mais au sentiment de la perte – plus caractéristique de la poétique durassienne, de son écriture, de son imaginaire. D'ailleurs, l'étymologie de ces deux mots, comme souvent, est révélatrice de cette différence : le mot « ruine » a une connotation négative, il vient du verbe latin *ruo-ere*, qui signifie « s'effondrer, s'écrouler » ; il est synonyme de « chute, de désastre ». Au contraire, le mot « trace » a une connotation positive, il vient du verbe latin *traho-ere*, qui signifie « tirer, traîner » ; le substantif désigne l'empreinte laissée par le passage d'un homme, d'un animal ou d'une chose, ce qui subsiste du passé. La « trace » induit donc une dynamique, une action, tandis que la « ruine » implique un état qui est subi. La « trace » met l'accent sur le temps présent, tandis que la « ruine » renvoie au passé.

Et dans cette référence au travail de la mémoire, on peut aussi entendre derrière le mot « ruine », le mot « monument », dans son sens étymologique. Issu du verbe latin *moneo-ere*, qui signifie « faire se souvenir », le mot s'applique à tout objet – édifice, statue, inscription – qui rappelle le souvenir de quelque chose ou de quelqu'un, en particulier celui d'un mort. En effet, les ruines donnent à voir ce qui est irréprésentable, le temps. Et cet espace-temps qu'est la ruine comme monument est une dimension essentielle de l'imaginaire durassien. Prolongeant la célèbre formule de Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* – « Le temps a pris la forme de l'espace » –, Marguerite Duras affirmait en effet dans *Les Lieux* : « La mémoire pour moi est une chose répandue dans tous les lieux⁶ ». En outre, la notion de « monument » comporte aussi une référence au sacré, à une transcendance qui n'est pas absente de l'œuvre de Duras.

² *L'Amant*, Minuit, 1984, p. 34.

³ M. Duras et X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 64.

⁴ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980, p. 7.

⁵ *L'Été 80*, Minuit, p. 67.

⁶ M. Duras et M. Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 96.

L'imaginaire des ruines concentre donc toute une série de forces contradictoires : passé/présent ; espace/temps ; présence/absence ; visible/invisible ; matériel/immatériel. Notre exposé abordera, dans un premier temps, la dimension « ruiniste » de Marguerite Duras, ce qui ressortit dans son œuvre à la notion de « ruine » : la fascination pour les lieux et bâtiments « en ruines », comme ceux de l'Antiquité ; la présence de la thématique de la destruction, de la mort, de la perte, particulièrement dans le cycle romanesque et filmique d'*India Song*. Dans un deuxième temps, nous explorerons ce qui ressortit à la notion de « traces », de « monument », de permanence : le travail de la mémoire ; la dimension sacrée du monument ; le nom de « Duras » comme monument ultime de l'écrivain et de sa création. Et nous verrons comment on peut retrouver des échos de ces deux thématiques au travers des quelques textes de l'écrivain qui évoquent la propriété de Platier.

I - La dimension « ruiniste » de Marguerite Duras

Au XVIII^e siècle, avec les découvertes archéologiques qu'il connaît, on voit se développer la peinture des ruines antiques par des peintres nommés « ruinistes » comme Hubert Robert – dit « Robert des ruines ». Cette peinture est marquée par le sentiment de la précarité du temps humain, du caractère dérisoire de son désir d'éternité. À propos d'un tableau d'Hubert Robert, voici ce qu'écrivit Diderot :

« Les idées que les ruines évoquent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde. Je marche entre deux extrémités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend⁷ ».

Comment ne pas penser ici au verset de *L'Ecclésiaste* qui proclame « Vanité des vanités, tout est vanité et poursuite du vent » – quand on se souvient que Marguerite Duras, qui se référait souvent à ce passage de la Bible, en a fait une profession de foi du personnage d'Ernesto dans son roman *La Pluie d'été* ? Comment ne pas penser, aussi, à cette phrase de la dame du *Camion*, interprétée dans le film par Duras elle-même : « Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique⁸ » ?

Les ruines de l'Antiquité gréco-romaine

La référence aux ruines de l'Antiquité gréco-romaine est une constante dans l'œuvre de Marguerite Duras. Son roman de 1953, *Les petits chevaux de Tarquinia*, évoque le site archéologique de Tarquinia, dans le Latium, au nord de Rome, où on a retrouvé six tombes étrusques, certaines avec des fresques et des statues.

⁷ Diderot, *Ruines et Paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 338.

⁸ *Le Camion*, Minuit, 1977, p. 25.

Dans un texte paru en 1958 dans la revue *L'Arc*, l'écrivain se livre à une rêverie sur les ruines de Sélinonte, ancienne cité grecque sur la côte sud de la Sicile. Elle en évoque l'histoire, faite de destructions successives ainsi que les vestiges, tels qu'ils se montrent aux visiteurs :

« Ce que l'on sait c'est qu'en 651 avant Jésus-Christ les Mégariens la fondèrent. Des Grecs furent posés là, au bord de la mer. Et la métropole les combla de merveilles. De sept temples, dont celui de Jupiter de dimensions jusque-là inconnues. [...]

Carthage la détruisit une première fois en 409 avant Jésus-Christ. Elle se releva. Détruite une nouvelle fois en 249 — par qui ? — elle se releva encore. Détruite une dernière fois en 827 après Jésus-Christ par les Sarrasins, elle ne se releva plus.

Les temples, eux, avaient déjà été détruits, à l'époque mégarienne, par un tremblement de terre.

Sélinonte connut donc quatre destructions au cours de son histoire, du commencement de celle-ci à sa fin. La dernière en date, celle des Sarrasins, fut tellement « accomplie » que l'histoire de Sélinonte cessa tout net et que par conséquent nous en sommes encore là, à cet instant, qui dure depuis onze cents ans. Les Sélinontais furent vendus ou tués. Leurs habitations furent brûlées. Les Sarrasins se retirèrent. Et c'en fut fait, jusqu'à nous.

Lorsqu'on arrive, on cherche les temples. Ils sont par terre. Tous allongés comme par un coup de vent. Le tremblement de terre qui les fit s'effondrer les coucha tous du même côté⁹ ».

En 1960, c'est aux ruines de Pompéi, détruite par l'éruption du Vésuve en 79, que s'intéresse Marguerite Duras : elle rédige avec Gérard Jarlot un synopsis pour l'adaptation cinématographique d'une nouvelle de l'écrivain allemand Wilhelm Jensen intitulée *Gradiva. Fantaisie pompéienne* (1903) – projet inabouti dont les archives de Jean Mascolo conservent quelques feuillets dactylographiés. L'histoire de *Gradiva rediviva* est celle d'un archéologue, Norbert Hanold, qui se prend de passion pour un bas-relief antique représentant une femme à la démarche particulièrement gracieuse, qu'il nomme « Gradiva », « celle qui marche » – du latin *gradior-gradī*. Partant sur les traces de cette statue, Hanold se rend à Rome puis à Pompéi où il aperçoit une jeune femme d'une parfaite ressemblance avec Gradiva, qui se révélera être une amie d'enfance dont il avait été amoureux.

La nouvelle a fait l'objet d'une étude de Freud dans son ouvrage de 1906 intitulé *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* : il rapproche la psychanalyse de l'archéologie dans leur vocation commune à faire resurgir le passé, refoulé ou enfoui.

Dans les quelques pages qui subsistent du projet cinématographique de Duras et Jarlot, l'arrivée d'Hanold dans les ruines de Pompéi est décrite avec précision :

⁹ « Détruite, Sélinonte », *L'Arc. Cahiers méditerranéens*, n°4, octobre 1958.

« C'est midi dans les ruines de Pompéi. Hanold est seul. Tous les touristes sont partis déjeuner. Il se trouve dans la rue de Mercure, la plus longue et la plus droite de la ville. Ici nous reprenons les termes du roman "Il n'y a aucune ombre". Il faudrait que l'extrême éblouissement de midi soit effrayant¹⁰. »

En 1979, Duras s'intéresse à nouveau à l'Antiquité romaine et à ses ruines en évoquant la figure tragique de « la reine de Césarée », Bérénice, aimée puis répudiée par l'empereur Titus, le destructeur de la ville et du temple de Jérusalem en 70. Dans *Césarée*, Duras fait resurgir l'histoire de cette princesse de Palestine à partir d'une rêverie sur les ruines de cette ville du nord d'Israël, qu'elle avait découverte lors d'un voyage en 1978. À la beauté des paysages peints par les peintres « ruinistes » du XVIII^e siècle fait écho un poème en vers libres aux accents de *thrène* – ce chant de lamentation que la Grèce antique fait entendre pour les funérailles de ses héros :

« Le sol.

Il est blanc.

De la poussière de marbre

mêlée au sable de la mer.

Douleur.

L'intolérable.

La douleur de leur séparation.

Césarée

L'endroit s'appelle encore.

Césarée.

Cesarea.

L'endroit est plat

face à la mer

la mer est au bout de sa course

frappe les ruines

toujours fortes

¹⁰ Marguerite Duras et Gérard Jarlot, extrait de « Continuité sommaire de *Gradiva* » (1960), archives de Jean Mascolo.

là, maintenant, face à l'autre continent

déjà.

Bleue des colonnes de marbre bleu jetées

là devant le port.

Tout détruit.

Tout a été détruit¹¹ »

Et l'on pourrait encore citer *Dialogue de Rome* (1982), qui filme les stèles et monuments funéraires de la Via Appia Antica, le Colisée, le Forum – et qui, sous le titre *Roma*, deviendra, en 1993, un texte dans *Écrire* où Duras raconte à nouveau le destin tragique de la reine de Césarée :

« On aurait pu parler aussi de la découverte après des siècles, dans la poussière des ruines de Rome, d'un squelette de femme. L'ossature avait dit qui c'était. Et quand cela avait été retrouvé et où.

Comment éviter de la voir, elle, de la voir elle, cette reine si jeune encore. Deux mille ans après.

Grande. Morte, elle est encore grande¹². »

Autres ruines et lieux désaffectés

Les ruines antiques dans leur somptuosité ne sont pas les seules à fasciner l'imaginaire durassien. *Hiroshima mon amour*, le film de 1959 et le livre de 1960, se présente comme une véritable tragédie des ruines, qui se déploie dans l'espace et dans le temps. Le personnage incarné par Emmanuelle Riva est venu au Japon pour tourner un film sur l'explosion de la bombe atomique, « dans les ruines fumantes d'Hiroshima – du film "Les Enfants d'Hiroshima"¹³ ». Parallèlement, elle vit une histoire d'amour avec un Japonais qui lui rappelle celle qu'elle a vécue à Nevers avec un soldat allemand, tué à la fin de la Seconde guerre mondiale. Et cette passion tragique est elle aussi marquée par les ruines dans lesquelles elle se déroule :

« À Nevers. Images d'un amour à Nevers. Courses à bicyclette. La forêt. Les ruines, etc. [...]

ELLE. — On s'est d'abord rencontré dans des granges. Puis dans des ruines. Et puis dans des chambres. Comme partout. [...]

¹¹ « Césarée Cesarea », *Le Navire Night*, Mercure de France, 1979, Folio, pp. 83-85.

¹² « Roma », *Écrire*, Gallimard, 1993, Folio, p. 104.

¹³ *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960, Folio, p. 65.

Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli.

Ruines de Nevers. [...]

Dans les ruines, l'hiver, le vent tourne sur lui-même. Le froid. Ses lèvres étaient froides¹⁴.»

D'ailleurs, quand le cinéaste Alain Resnais envoie à Marguerite Duras, restée à Paris, une lettre depuis Hiroshima où il fait des repérages pour le tournage de son film, c'est à cette dimension d'un paysage de ruines qu'il est sensible :

« Chère Margot, Il y a dans les rues à Hiroshima des tas de bois comme à Autun. Et des fleuves genre Loire et des cloches qui sonnent dans la brume et des canaux saumâtres qui bordent les maisons comme à Nevers... Et les ruines du temple sur la colline et l'herbe qui repousse mal et les boutiques aux souvenirs et les gens qui se font photographier devant le cénotaphe et les pierres grillées et le marché aux poissons...¹⁵ »

Dans *La mer écrite*, sous la photographie d'une terrasse en bord de mer à l'abandon où on distingue une vasque Medicis envahie par le lierre, on peut lire ces phrases de Marguerite Duras – parfaite incarnation de sa poétique des ruines : « Tout s'est effondré. On a seulement gardé le désordre de la nature, sa folie¹⁶ ».

La poétique des ruines dans *India Song*

La thématique de « la destruction capitale » – pour reprendre le titre prévu pour ce qui est devenu *Détruire, dit-elle* –, de la mort, de la perte, est omniprésente dans l'œuvre de Duras. Mais ce qui m'intéresse pour notre propos, c'est d'étudier comment cette thématique se concrétise, se métaphorise pourrait-on dire, à travers le motif récurrent des lieux en déshérence ou en ruines, en particulier dans l'ensemble des œuvres qui constituent ce que la critique a appelé « le cycle indien » ou « la constellation des *India Song* ». Formé d'un ensemble de cinq textes (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *L'Amour*, *La Femme du Gange* et *India Song* – sous-titré *Texte Théâtre Film*) et de trois films (*La Femme du Gange*, *India Song* et *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*), ce cycle est centré sur l'histoire de Lol V. Stein et d'Anne-Marie Stretter, deux figures féminines marquées à des degrés divers par la destruction, la perte, la mort.

L'histoire de Lol est dominée par « la nuit du casino de T. Beach », au cours de laquelle elle a vu son fiancé, Michael Richardson, se détourner d'elle pour danser avec une femme, Anne-Marie Stretter puis, à l'aube, disparaître avec elle :

¹⁴ *Hiroshima mon amour*, op. cit., pp. 78-79 ; 118 ; 128.

¹⁵ Lettre du 3 août 1958, Fonds Marguerite Duras, Archives Imec.

¹⁶ *La mer écrite*, photographies de Hélène Bamberger, Marval, 1996, p. 50.

« Anne-Marie Stretter commença à descendre, et puis, lui, Michael Richardson. Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie¹⁷ ».

Devenue comme absente à elle-même, obsédée par cette scène traumatique, Lol, que Marguerite Duras décrit « comme un lieu hanté », va entraîner ceux qu'elle côtoie dans cette « nuit fatale du bal » :

« Elle veut voir venir avec moi, s'avancer sur nous, nous engoutir, l'obscurité de demain qui sera celle de la nuit de T. Beach. Elle est la nuit de T. Beach¹⁸. ».

Le livre *L'Amour* et le film *La Femme du Gange* constituent la suite de l'histoire de Lol V. Stein : revenue à S. Thala, son lieu de naissance, devenue folle, vouée à un sommeil proche de la mort, « elle répète, elle dit : Je suis la morte de S. Thala », et la nuit de T. Beach est toujours présentée comme une cérémonie funèbre, avec des expressions comme « le bal mort de S. Thala », « le sabbat des morts ».

Dans *Le Vice-consul* ainsi que dans *India song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, on retrouve Anne-Marie Stretter, la « ravisseuse d'amants », l'épouse de l'Ambassadeur de France à Calcutta. Objet du désir de tous les hommes, dont le vice-consul de Lahore, elle est, elle aussi, atteinte par ce que l'on peut nommer la maladie de la mort :

« [Anne-Marie Stretter] est plate, légère, elle a la rectitude simple d'une morte [...] elle donne le sentiment d'être maintenant prisonnière d'une douleur trop ancienne pour être encore pleurée¹⁹ »

« voix 2 (bas)

Comme vous êtes pâle... de quoi avez-vous peur...

Pas de réponse.

Silence.

Les trois personnes sont comme atteintes d'une immobilité mortelle.

India Song a cessé.

Les voix baissent, s'accordent avec la mort du lieu²⁰. »

Pour « dire » et incarner cette présence obsédante de la mort, de la destruction, de la perte, Marguerite Duras situe les grands moments du cycle indien dans des lieux qui obéissent à une même architecture monumentale. Ce sont des bâtiments majestueux souvent entourés d'un

¹⁷ *Le Ravisement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, Folio, p. 22.

¹⁸ *Le Ravisement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 104.

¹⁹ *Le Vice-consul*, Gallimard, 1966, « L'imaginaire », p. 197-198.

²⁰ *India Song*, Gallimard, 1973, « L'imaginaire », p. 17.

parc et qui portent les stigmates d'une destruction passée ou future – tels le Casino municipal, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *La Femme du Gange* ou bien l'Ambassade de France à Calcutta, le palace du *Prince of Wales* et la Résidence de France aux îles dans *India Song*.

Le Casino municipal, lieu du bal fatal, est décrit en ces termes :

« Au centre de T. Beach, d'une blancheur de lait, immense oiseau posé, ses deux ailes régulières bordées de balustrades, sa terrasse surplombante, ses coupoles vertes, ses stores verts baissés sur l'été, ses rodomontades, ses fleurs, ses anges, ses guirlandes, ses ors, sa blancheur toujours de lait, de neige, de sucre, le Casino municipal. »

Et déjà, cette architecture monumentale est dite menacée de « ruine » – un mot qui est employé à plusieurs reprises :

« Le bal sera au bout du voyage, il tombera comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. [...] Il en sera comme pour S. Tahla maintenant, ruinée sous ses pas du présent²¹. »

Dans *La Femme du Gange*, ce que le texte nomme « l'emplacement du bal mort » se réduit à des vestiges :

« Les coupoles du Casino municipal. [...] Au loin, sur la mer, des piliers de bois noir émergent. Ils forment un dessin régulier: restes d'un casino municipal bombardé pendant une guerre²². »

Dans *India Song*, les bâtiments majestueux, caractéristiques de l'architecture de l'Inde coloniale où se déroule l'histoire d'Anne-Marie Stretter, présentent eux aussi les signes du processus de destruction qui les ronge, à l'intérieur comme à l'extérieur. Parc « rayé de la vie », tennis déserts, odeurs de vase et de lèpre, ciel où brillent les « lueurs des crématrices²³ » – les descriptions sont dominées par les thèmes de l'immobilité, du vide, de la mort annoncée :

« C'est une demeure des Indes. Vaste. Demeure de "Blancs". Divans. Fauteuils. Meubles de l'époque d'India Song.

Un ventilateur de plafond tourne, mais à une lenteur de cauchemar.

[...] Immobilité totale. Aucun vent dans le parc. À l'intérieur, ombre dense. ».

« C'est un espace nu. Une allée. Au bout, une grille blanche.

Le vide est autour du tout, sans fond, sans fin. C'est sonore : la mer²⁴ »

²¹ *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 175-176.

²² *La Femme du Gange*, Gallimard, 1972, p. 153.

²³ *India Song*, op. cit., pp. 22 et 52.

²⁴ *India Song*, op. cit., pp. 15 et 139.

II- La ruine comme tombeau de l'écriture

Avec la mise en images du cycle indien dans les films *India Song* et *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, la symbolique paradoxale de la ruine comme trace, comme monument à vocation d'éternité, trouvera sa parfaite incarnation dans le Château Rothschild, ce « lieu pour dire la fin du monde²⁵ ». Marguerite Duras y a tourné les extérieurs d'*India Song* et pour le film *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, la caméra en explorera aussi l'intérieur, jusque dans les caves et le sous-sol.

Le château Rothschild, « un lieu pour dire la fin du monde »

Situé dans la commune de Boulogne Billancourt (Hauts-de-Seine), le château a été construit pour le banquier James de Rothschild en 1855 dans le style néo-Louis XIV et entouré d'un grand parc à l'anglaise.

Après la Seconde Guerre mondiale, où il est occupé par les Allemands puis par les Américains, la famille Rothschild ne l'habitera plus. Quand Marguerite Duras y tourne *India Song*, en 1974 puis *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, il est dans un état avancé de décrépitude. Devenu la propriété d'une société privée à la fin des années soixante-dix et laissé à l'abandon, il a fait l'objet de plusieurs projets de réhabilitation qui n'ont pas abouti. Inscrit à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques depuis 1997, il est aujourd'hui dans un état de délabrement total et interdit d'accès.

D'emblée, Marguerite Duras a considéré que ce lieu était le seul possible pour y filmer l'histoire d'Anne-Marie Stretter, comme elle le dit à plusieurs reprises :

« L'ambassade de France, c'est le Château Rothschild détruit... il est complètement cassé, il n'en reste rien, il est comme cela depuis la guerre. [...] Quand j'ai vu le Château Rothschild, rien au monde ne m'aurait fait changer de château. J'étais complètement clouée, fascinée. Je n'aurais jamais changé d'avis même si j'avais eu un milliard pour tourner le film²⁶ »

Et c'est bien parce que ce lieu en ruine incarnait parfaitement la thématique de la destruction et de la mort qu'il a été choisi, comme elle l'explique longuement à Michelle Porte :

« Ce lieu-là a marqué tout le tournage d'India Song. [...] Ce n'est pas seulement la mort de l'histoire qui est écrite dans India Song, qui est dite dans India Song, c'est la mort de notre histoire. Parce que l'adhésion immédiate que j'ai eue à ce château Rothschild était telle que je n'aurais pas pu tourner ailleurs, j'aurais plutôt renoncé au film que d'y renoncer. Cette adhésion immédiate, elle ne peut pas seulement s'expliquer à partir d'un lieu de fiction. Autre chose parlait là. J'avais trouvé le lieu pour dire la fin du monde »

²⁵ M. Duras et M. Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 77.

²⁶ M. Duras dans Nicole-Lise Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, Éd. Albatros, 1975, p. 120.

Mais Duras précise que si ce lieu en ruine symbolise la mort d'Anne-Marie Stretter, il en conserve aussi la trace, assumant la vocation paradoxale d'un lieu de mémoire, d'un monument par lequel l'absence se fait présence :

« *Ce qui meurt d'Anne-Marie Stretter, c'est l'accidentel d'elle-même, voyez, et je crois que morte elle restera toujours là, très présente* ²⁷ ».

La vocation orphique du monument en ruine

Allant au-delà des apparences, Marguerite Duras voit donc dans un lieu en voie de destruction, la possibilité de ressusciter le passé, de le faire revivre – une fonction qui est celle du poète, à l'image d'Orphée ramenant Eurydice des Enfers. A propos d'*India Song*, elle parle d'une « histoire ressuscitée²⁸ » et dans une interview, elle compare à des « fantômes » ses personnages figés dans une éternité immobile. Cette vocation orphique de la ruine est sans doute ce qui l'avait conduite à s'intéresser à la nouvelle de Jensen dont le titre complet est *Gradiva rediviva* – c'est-à-dire « Gradiva ressuscitée, revenante ». D'ailleurs, dans leur adaptation filmique de 1960, Duras et Jarlot avaient prévu de faire décorer la salle de noce du personnage avec des asphodèles, qui sont des plantes cultivées autour des tombes pour nourrir l'âme des disparus.

Cette union entre le monde des morts et le monde des vivants est caractéristique du monument comme espace sacré – un espace voué à « architecturer l'invisible », pour reprendre une formule de Duras à propos de la scène théâtrale quand elle s'adresse à ses comédiennes Madeleine Renaud et Bulle Ogier, lors de sa mise en scène de sa pièce *Savannah bay* en 1983 au Théâtre du Rond-Point²⁹.

De Platier à Neauphle : un même réseau symbolique

La thématique des ruines est une dimension essentielle de l'inspiration durassienne, qui tire sa puissance poétique du brouillage des frontières du réel et de l'imaginaire, de la fiction et du vécu. C'est pourquoi on peut mettre en évidence une remarquable continuité entre les textes dans lesquels Duras évoque ses liens avec la propriété de Platier – où son père a fini ses jours et où elle-même a vécu deux ans après cette disparition – comme avec sa maison de Neauphle-le-château, achetée pour y abriter l'écriture³⁰, en 1957, grâce aux droits d'adaptation cinématographique d'*Un barrage contre le Pacifique*. On y découvre la même structure architecturale et le même réseau symbolique : une demeure aristocratique entourée d'un parc ; une présence importante de la nature – les fleurs, les arbres dont l'écrivain dit redouter la chute ; une vocation mémorielle des lieux en accord avec l'écriture comme recours contre la mort.

²⁷ M. Duras et M. Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., pp. 77-78.

²⁸ « Remarques sur les voix 1 et 2 », *India Song*, op. cit., p. 12.

²⁹ « Et dans cette tentative d'architecturer l'invisible, la mort, vous faites un travail extraordinaire », *Savannah Bay, c'est toi*, film de Michelle Porte, production INA, 1984.

³⁰ « J'avais enfin une maison où me cacher pour écrire des livres » (*Écrire*, Gallimard, 1993, Folio, p. 19).

Voici comment Duras décrit sa maison de Neauphle dans *Écrire* :

« On peut marcher dans cette maison dans toute sa longueur. Oui. On peut aussi y aller et venir. Et puis il y a le parc. Là, il y a les arbres millénaires et les arbres encore jeunes. Et il y a des mélèzes, des pommiers, un noyer, des pruniers, un cerisier. L'abricotier est mort. Devant ma chambre il y a ce rosier fabuleux de L'Homme Atlantique. Un saule. Il y a aussi les cerisiers du Japon, les iris.[...] »

Ce n'est pas une maison de campagne, ici, cette maison. On ne peut pas dire ça. C'était une ferme d'abord, avec l'étang, et puis ça a été la maison de campagne d'un notaire, le grand Notariat parisien.[...] Le plus dur, dans cette maison, c'est la peur pour les arbres. Toujours. Et chaque fois. Chaque fois qu'il y a un orage, et il y en a beaucoup ici, on est avec les arbres, on a peur pour ces arbres-là.³¹ »

Les termes utilisés pour décrire Platier sont très proches :

« Ce qui m'épatait le plus, dans cette maison, c'était le parc. Je croyais qu'on était riches parce qu'il y avait un bassin et des palmiers, et de grands sapins, et un petit escalier de marbre qui donnait sur la départementale. [...] Ce n'était pas un château, c'était une demeure de vigneronns riches, avec un chai grand comme la maison, du vin, des prunes, et beaucoup de vignes.³² »

Les deux demeures sont pareillement associées à la vocation de l'écriture :

« Avant moi, personne dans cette maison n'avait écrit. [...] Dans la maison c'était au premier étage que j'écrivais, je n'écrivais pas en bas. Après j'ai écrit au contraire dans la grande pièce centrale du rez-de-chaussée pour être moins seule, peut-être, je ne sais plus, et aussi pour voir le parc³³. »

« Ce sont de grands souvenirs parce que c'était avec la mort que j'étais : [...] C'est ça que ça veut dire, l'écriture : tout de suite je me suis isolée de cette famille. Quand je me revois, d'ici, je me revois comme n'étant personne, mais déjà sur le chemin pour devenir quelqu'un comme un écrivain³⁴. »

Et l'on peut même relever un motif secondaire, celui des roses séchées, commun aux descriptions des deux maisons. L'écrivain évoque les roses qu'elle cueille et dont les pétales sont conservés dans un geste rituel qui est comme une offrande au royaume des morts :

³¹ *Écrire, op. cit.*, p.17; p. 27; p.48.

³² Entretien avec Marianne Alphant, « La Brune de la Dordogne », *Libération*, 27 février 1992.

³³ *Écrire, op. cit.*, p. 29 et p. 31.

³⁴ *Libération*, 27 février 1992, *loc. cit.*

« On ne jette jamais les fleurs dans cette maison. C'est une habitude, ce n'est pas une consigne. Jamais, même mortes, on les laisse là. Il y a des pétales de roses qui sont là depuis quarante ans dans un bocal. Elles sont encore très roses. Sèches et Roses³⁵. »

« [...] lorsque toute la vie bourdonnante, nourrie de soleil, déserte le parc et le laisse silencieux et calme comme un chœur d'église après les derniers offices. [...] C'était une très belle journée d'avril; il faisait étonnamment beau, si beau que toutes les premières roses étaient fleuries et déjà tout alourdies d'abeilles. J'en ai cueilli un grand bouquet dont les cendres y seraient encore si quelque gardien vigilant ne les avait enlevées³⁶. »

Son nom de « Duras », ultime monument

On peut dire de Marguerite Duras ce qu'elle dit de son héroïne Lol V. Stein : « Son vrai nom, c'est elle qui se le donne³⁷ ». C'est pourquoi je préfère, quant à moi, ne pas voir dans ce nom de « Duras », qui se substitue au patronyme de « Donnadiou », un *pseudonyme* – étymologiquement un « faux nom » –, mais plutôt un *hétéronyme*, c'est-à-dire le nom de cet *Autre* qu'est désormais l'écrivain, un nom d'écriture, « scriptural³⁸ ».

En décidant, en 1943, lors de la parution des *Impudents*, d'abandonner « le nom du père », l'écrivain ne rompt pourtant pas totalement avec lui, puisque le nom de « Duras » qu'elle se choisit renvoie au pays de naissance et de mort de M. Donnadiou. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est, avant tout, la richesse symbolique d'un nom dont les sonorités se prêtent au jeu complexe des figures poétiques qui déclinent, une fois encore, un imaginaire des ruines indissociable de la création.

Dans les sonorités du nom de « Duras », la syllabe « DUR » fait résonner l'image de la « pierre », un motif symbolique qui génère dans l'œuvre durassienne une chaîne d'associations poétiques unissant l'enfance indochinoise, la figure maternelle – avec son obstination à édifier des barrages contre le Pacifique – et l'écriture. Pour caractériser sa structure familiale, Duras écrit : « C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun³⁹ » ; image à laquelle répond celle de l'écriture comme un travail de force : « Moi, au milieu, j'arrache, je transporte la masse qui était là. Je la casse, c'est presque une question musculaire.⁴⁰ » ; « Je rejoins des masses de pierre quand j'écris. Les pierres du Barrage⁴¹. »

³⁵ *Écrire, op. cit.*, p. 47.

³⁶ L'écrivain évoque les derniers jours de son père et son pèlerinage au Platier, appelé « Platoriet » dans ce passage : *Cahiers de la Guerre et autres textes*, S. Bogaert et O. Corpet éd., P.O.L / IMEC, 2006, p. 369-371.

³⁷ *Les Parleuses, op. cit.*, p. 23.

³⁸ Nous nous permettons de renvoyer, sur ce sujet, à notre essai *Marguerite Duras. L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012, pp. 47-56.

³⁹ *L'Amant, op. cit.*, p. 69.

⁴⁰ « Le bloc noir », *La Vie matérielle*, P.O.L, 1987, Folio, p. 34.

⁴¹ *C'est tout*, P.O.L, 1995, p. 24.

Dans sa pièce de théâtre *Savannah bay*, centrée sur l'histoire d'une passion tragique, « la légende de la pierre blanche » revient comme un leitmotiv dans le dialogue entre les personnages de Madeleine et de la Jeune femme :

« Jeune Femme : C'est une grande pierre blanche, au milieu de la mer.

Madeleine : Plate. Grande comme une salle.

Jeune Femme : Belle comme un palais.

Madeleine : Comme la mer, de la même façon⁴². »

Interrogée par Michelle Porte sur la signification de cette image omniprésente dans le texte, Marguerite Duras fait elle-même le rapprochement entre la pierre blanche de l'histoire et la page blanche, cet espace où surgit l'écriture : « Cette pierre blanche [...], je m'aperçois qu'elle est blanche comme le papier. Elle est vide, alors les gens la peuplent d'eux-mêmes⁴³. »

L'œuvre de Marguerite Duras est traversée par de nombreux personnages qui portent le nom de « Stein » ou de son dérivé « Steiner » – *der stein* signifiant, en allemand, « la pierre » : pensons à Lola Valérie Stein, à l'écrivain Stein de *Détruire, dit-elle* ; à Yann Andréa Steiner, le nom qu'elle a donné au compagnon de ses dernières années, Yann Lemée. Pensons surtout à Aurelia Steiner, l'héroïne éponyme de trois textes et de deux films⁴⁴, à laquelle Marguerite Duras s'identifie en 1991 dans un article de *Libération* : « Je m'appelle Marguerite Duras. J'ai seize ans. Ma mère est institutrice dans les postes du Mékong en Indochine française. J'écris⁴⁵ » – une formule qui répond à celle qui clôture *Aurelia Steiner* : « Je m'appelle Aurélie Steiner. J'habite Vancouver où mes parents sont professeurs. J'ai dix-huit ans. J'écris⁴⁶ ».

* * *
*

⁴²*Savannah Bay*, Minuit, 1983, p. 108.

⁴³ *Savannah Bay, c'est toi*, film de Michelle Porte, *loc. cit.*

⁴⁴ *Aurelia Steiner*, Mercure de France, 1979 ; films *Aurelia Steiner* dit *Aurelia Melbourne* (1979, Films Paris-Audiovisuels) et *Aurelia Steiner* dit *Aurelia Vancouver* (1979, Films du Losange).

⁴⁵ « Roger Diamantis, le roi du cinéma », *Le Monde extérieur*, P.O.L, 1993, p. 171.

⁴⁶ « Aurelia Steiner », *Le Navire Night*, *op. cit.*, p. 147.

Le poète René Char écrivait : « Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver⁴⁷ » – une formule qui semble inventée pour caractériser la poétique durassienne à l'œuvre dans ses livres et dans ses films. Tout à la fois trace et mémorial, les ruines de Platier donnent corps à un patrimoine immatériel : l'imaginaire d'un écrivain qui avait choisi d'ancrer sa création dans un lieu, à travers ce nom de Duras qui en est la première incarnation.

Les ruines de Platier ne peuvent disparaître puisqu'elles sont inséparables du nom et de l'œuvre de Marguerite Duras, pour que résonne, à jamais, « son nom de Duras dans le Platier en ruines » ...

Joëlle Pagès-Pindon

(Thalim - Sorbonne nouvelle)

⁴⁷ René Char « Les Compagnons dans le jardin », *La Parole en archipel*, Poésie/Gallimard, p. 153.