



**HAL**  
open science

# Duras à l'écran dans Cet amour-là : “ Lost in translation ”

Rainier Rocchi

► **To cite this version:**

Rainier Rocchi. Duras à l'écran dans Cet amour-là : “ Lost in translation ”. Loxias, 2010, Doctoriales VII, 30. hal-04569854

**HAL Id: hal-04569854**

**<https://hal.science/hal-04569854v1>**

Submitted on 25 Nov 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

## Duras à l'écran dans *Cet amour-là* : « *Lost in translation* »

Rainier Rocchi

### Résumé

Contribution au séminaire de Paul Léon (CTEL) sur « la représentation de l'écrivain à l'écran », dans le cadre du master de Lettres de l'Université de Nice, cette étude de l'adaptation cinématographique par Josée Dayan du livre de Yann Andréa, *Cet amour-là*, crédite le film de ne pas masquer ses propres limites : à travers la vision lénifiante d'un couple déchiré qu'il propose, et la personnalité éclatante que Jeanne Moreau prête à l'écrivain, le film manque l'essentiel et ne le cache pas, nous laissant devant le seuil de la *chambre noire* où l'œuvre s'élabore. Yann Andréa lui-même administre la preuve vivante des sortilèges d'une écriture hantée par la passion : lecteur fasciné, privé de nom propre, habité jusqu'à l'osmose et la ventriloquie par les *personnages* durassiens, il représente un cas limite de déréliction littéraire dont son livre porte témoignage avec sincérité.

### Mots-clés

Duras (Marguerite), Andréa (Yann), Dayan (Josée), *Cet amour-là*, onomastique

XXe siècle

France

adaptation cinématographique, roman

[L]e cinéma que je fais, je le fais au même endroit que mes livres. C'est ce que j'appelle *l'endroit de la passion. Là on est sourd et aveugle*. Enfin j'essaie d'être là le plus qu'il est possible. Tandis que le cinéma qui est fait pour plaire, pour divertir, le cinéma... comment l'appeler, je l'appelle le cinéma du samedi, ou bien le cinéma de la société de consommation, *il est fait à l'endroit du spectateur* et suivant des recettes très précises, *pour plaire*, pour retenir le spectateur, le temps du spectacle. Une fois le spectacle terminé, ce cinéma ne laisse rien, rien. C'est un cinéma qui s'efface aussitôt terminé. Et j'ai l'impression que *le mien commence le lendemain, comme une lecture*<sup>1</sup>.

Ces propos de 1977, signés Marguerite Duras, décrivent assez bien, quoique sévèrement, le film formellement 'transparent' de Josée Dayan qui, en 2002, six ans après la mort de l'écrivain, s'essaiera à une 'fiction biographique', adaptation du récit de Yann Andréa, *Cet amour-là*<sup>2</sup> : l'histoire d'amour d'une *diva* des lettres, mondialement connue depuis *L'Amant*, en s'en remettant au talent d'une autre *diva*, Jeanne Moreau, pour rendre crédible le *personnage Duras* et offrir ainsi à un large public les *lieux communs* qu'il attend : un grand écrivain en mal d'inspiration, qui

<sup>1</sup> Marguerite Duras et Michèle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 94. Nous soulignons.

<sup>2</sup> Yann Andréa, *Cet amour-là*, Pauvert, 1999 ; Josée Dayan, *Cet amour-là*, DVD Studio Canal, 2002, comprenant des entretiens avec l'équipe du tournage et un bref *making off* du tournage ; on pourra se référer utilement à l'étude de Anne Henriot parue lors de la sortie du film : « Les dossiers de Télédoc », *Cinédoc*, supplément à TDC, 1<sup>er</sup> janvier 2002, réactualisé en avril 2004.

est aussi une femme délaissée, connaît au soir de sa vie un amour qui va tout à la fois l'aider à vivre intensément ses dernières années, marquées par sa dépendance à l'alcool, tout en connaissant un regain d'inspiration qui lui permettra d'écrire de nouveaux chefs d'œuvre.

Ce résumé consensuel qui reflète les intentions de l'équipe du film (suivant les entretiens diffusés lors de sa sortie) est, disons-le d'emblée, d'autant plus étonnant qu'il s'applique à une personnalité aussi transgressive que Duras et souligne un hiatus entre la forme du film et son objet, laissant penser qu'un autre type de film eût été possible, accusant au contraire les ruptures que Duras inflige à toutes les conventions, ce qui en fait une figure singulière et emblématique du XXe siècle. Ruptures multiples.

- *Des conventions féminines* : Femme écrivain qui place au cœur de son œuvre le désir sexuel féminin et ses fantasmes, explorés sans tabou (voyeurisme, masochisme, inceste), mais en laissant « à l'état d'apparition<sup>3</sup> » des 'visions' maintenues à la lisière de la fiction et de la mémoire autobiographique, dans une 'coalescence du réel et de l'imaginaire'<sup>4</sup> propre à son écriture incantatoire. On sait que Lacan a validé la fulgurance de ces intuitions durassiennes qui vont bien au-delà (sur ce sujet) de celles des autres femmes écrivains de ce siècle<sup>5</sup>.

- *Des conventions littéraires* : écrivain et cinéaste d'avant-garde : ses films en particulier refusent le « pléonasmisme » du son et de l'image<sup>6</sup> et peuvent aboutir – cas limite – à un écran noir<sup>7</sup> d'où émerge la récitation d'un texte ; mais Duras dépasse aussi l'avant-garde et ose exprimer le *refoulé* de la modernité ('retour' du 'sujet' autobiographique, usage de clichés, de chromos, du *kitsch*)<sup>8</sup>, anticipant certaines tendances de la littérature actuelle.

- *Des conventions sociales* : femme politique engagée (*Détruire, dit-elle*, écrit en 1969, est à prendre au sens littéral) mais rebelle à toute institution, elle devient, dans les années 80, une vedette médiatique, dont les prises de positions définitives et les emportements, voire l'exhibitionnisme de la vie privée dans ses œuvres, suscitent polémiques et inimitiés : affaire Villemin ; témoignages *politiquement incorrects* sur l'Occupation (aveu d'acte de torture).

<sup>3</sup> Duras, *Emily L.*, Minuit, 1987, dernière phrase du livre, p. 154.

<sup>4</sup> Jérôme Beaujour, « Ici ailleurs », *Duras, l'œuvre matérielle*, O. Corpet et N. Léger, IMEC, 2006, p. 83.

<sup>5</sup> En bref : Beauvoir a une approche philosophique de la sexualité, seules ses lettres à Nelson Algren évoquent son intimité; Colette consacre un essai (d'ailleurs audacieux) à l'homosexualité (*Le Pur et l'Impur*) ; Woolf, quant à elle, dont Duras aimait *Une chambre à soi* (*La Vie matérielle*, POL, 1987, pp. 53-54), malgré la 'bisexualité' d'*Orlando*, n'aborde guère ce thème dans ses romans ; Yourcenar est dans la tradition classique et humaniste du « vain combat » d'Alexis ; Sarraute 'ignore' la sexualité. « Le monologue de Molly » est peut-être bien le premier exemple moderne d'un discours féminin affranchi.

<sup>6</sup> Duras, *Les Yeux verts*, *Cahiers du Cinéma* n° 312-313, juin 1980, nouvelle édition, 1987, p. 93.

<sup>7</sup> *Cet amour-là* évoque l'écran noir du film *L'Homme atlantique*, p. 28 et 182.

<sup>8</sup> Pascal Durand, « Le lieu de Marguerite Duras », in D. Bajomée et R. Heyndels, *Écrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 235-248.

C'est donc par un rejet de la *doxa* du moment que se définit le tempérament hors normes de Duras, qui a favorisé l'émergence d'un « mythe Duras », ayant donné lieu, après sa mort<sup>9</sup>, à une floraison de biographies et d'albums photographiques sur son existence mouvementée et sur son œuvre. À commencer par Yann Andréa.

Certes, Yann Andréa a été le compagnon de Duras durant les seize dernières années de sa vie : il a donc été un témoin unique et privilégié. Il avait d'ailleurs fourni, dès 1983, dans *M.D.*, une chronique de la cure de désintoxication d'une sobriété saisissante. Mais le livre publié quatre ans après sa mort, *Cet amour-là*, est d'abord la tentative 'thérapeutique' d'un impossible 'travail de deuil', à l'issue de deux années de réclusion autodestructrice. Le livre se veut d'abord l'expression d'une dévotion indéfectible à la mémoire de Duras, rétrospectivement idéalisée.

Or Duras elle-même a fait de Yann Andréa un personnage et a abondamment intégré leur relation dans ses propres œuvres. Les deux versions – c'est le moins que l'on puisse dire – ne coïncident pas. C'est ainsi que l'homosexualité de Yann Andréa, rendue publique avec éclat par Duras, est quasiment occultée dans *Cet amour-là*.

En somme, il s'agirait de chercher dans le film *Cet amour-là*, ce qui, inévitablement, échappe à toute adaptation, à toute traduction dans une langue étrangère, en faisant appel à une expression anglaise<sup>10</sup> mise en évidence par un film célèbre, *Lost in translation... Ce qui est perdu* dans cette adaptation n'est-ce pas tout simplement *l'œuvre* de Duras dont le film ne peut que laisser deviner le manque ?

## Cet amour-là : du film aux livres

Le générique prévient que le film a été « *librement adapté* » du livre de Yann. L'adaptation du livre s'est avérée, en effet, plus complexe qu'il n'y paraît.

Tout d'abord le film opère *une altération de la composition du récit de Yann* : le livre a d'abord été un monologue enregistré au magnétophone, retranscrit et réécrit en six mois à partir de janvier 1999. Sa composition est concentrique et mime le « ressassement<sup>11</sup> » obsessionnel de souvenirs après la mort de l'être aimé : Yann continue à 'dialoguer' avec Duras. Ainsi les seize années de leur relation sont résumées en 100 pages, qui s'achèvent au cimetière de Montparnasse, les 130 pages suivantes donnant lieu à la remémoration de souvenirs oubliés. Cette composition a l'avantage de figurer la durée et la répétition des jours, dans leur monotonie, dans la dégradation aussi de l'état de santé de Duras qui a vécu un coma de neuf mois à

---

<sup>9</sup> Sa mort, en 1996, n'a pas apaisé les controverses, comme le rappelle dans son dernier livre Pascal Quignard, confiant sa peur d'un monde qui avait renoncé « au respect des cadavres dans l'heure qui suivait leur silence. C'était la guerre civile étendue aux morts. [...] Il s'agissait de lyncher en direct les cadavres. » *La Barque silencieuse*, Seuil, 2009, p. 206.

<sup>10</sup> Vu l'anglomanie durassienne récurrente, reprise par Yann Andréa, et qui s'épanouit notamment (et pour cause) dans *Emily L*. Il s'agit du film de Sofia Coppola (2003).

<sup>11</sup> *Cet amour-là*, p. 233.

Laennec (en 1988-89)<sup>12</sup>. Surtout il révèle le caractère fondamentalement obsessionnel de Yann.

Le film, au contraire, visant l'efficacité, opte pour un récit linéaire, condense les épisodes récurrents (une seule cure de désintoxication), refuse de montrer le vieillissement et la dégradation du corps sous l'effet de l'alcool, ce qui est certes psychologiquement pertinent : le passage du temps n'est pas perceptible au sein du couple, et Yann revit 'éternellement' le 'désormais célèbre' été 80.<sup>13</sup>

Autre difficulté : l'insuffisance des dialogues dans le récit de Yann a nécessité *un montage de textes empruntés à divers livres de Duras*<sup>14</sup>, ce qui complique le statut du livre-source, mais en fournit aussi la clé : le texte de Yann est indissociable de ceux de Duras, aboutissant à une *ventriloquie* significative entre Yann et le personnage *inventé*<sup>15</sup> par Duras auquel il veut se conformer. Qui est Yann Andréa ? C'est en somme la vraie question que ne cessent de se poser, tout au long de ces années, Duras elle-même<sup>16</sup>, le lecteur, et (peut-être) Yann lui-même, mais qui est occultée dans la version édulcorée du film. Ce sera le fil conducteur de notre enquête.

## Harold et Maud revisités

Première différence fondamentale : l'âge de Yann : Aymeric de Marigny, dont c'est le premier film, paraît beaucoup plus jeune (vingt ans dit le résumé) que Yann, qui en avait vingt-huit en 1980. Le film montre un adolescent gracile, élégant, distingué, qui a été choisi « pour éviter toute ambiguïté (gigolo ou autre) » dit Jeanne Moreau, ce qui oriente le sens du film vers une histoire d'amour codifiée, traitée avec légèreté : comme dans *Harold et Maud*, un adolescent déprimé et maussade, timide et emprunté, voire larmoyant, ne peut que tomber sous le charme d'une pétulante sexagénaire, dont les sourires espiègles, l'énergie communicative font merveille.

L'initiation sexuelle, traitée « poétiquement » (vision du rivage nocturne illuminé de Trouville) est suivie d'une double initiation, à la conduite automobile (métaphore grivoise !), et à la danse qui nous fait basculer, avec la scène de la guinguette, dans le chromo !

L'écrivain est une mère pour Yann : la clé œdipienne de la chambre du fils est fournie complaisamment, de même que les dispositions culinaires (confitures, recettes) : Colette est proche. Enfin les refrains, notamment le leitmotiv de *Capri*,

---

<sup>12</sup> *Cet amour-là*, p. 168.

<sup>13</sup> *Cet amour-là*, p. 41.

<sup>14</sup> En particulier, *Yann Andréa Steiner*, POL, 1992, ainsi que *M.D.* de Yann Andréa, Minuit, 1983, pour évoquer essentiellement la cure de désintoxication à Neuilly (1982), mais aussi les séances d'écriture de *La Maladie de la mort*.

<sup>15</sup> *Cet amour-là*, p. 123.

<sup>16</sup> *Cet amour-là*, p. 28 et 43.

*c'est fini* d'Hervé Vilard, ou *La vie en rose* de Piaf, concourent à nous rendre proche et presque 'banale'<sup>17</sup> cette femme-écrivain.

Dès lors les moments de crise du couple sont dédramatisés : l'accès de violence du jeune homme, où il fait mine d'étrangler Jeanne-Marguerite et la traite de pute<sup>18</sup> paraît peu vraisemblable chez Aymeric-Yann, et son refus d'écouter en pleine nuit le récit d'un rêve donne lieu à la réplique : « Je refuse de vivre avec un retraité<sup>19</sup> » : clin d'œil du côté du boulevard ?

### La mise en scène lénifiante d'un couple déchiré

Le film, tout en veillant à une adaptation littérale du livre de Yann Andréa<sup>20</sup>, s'interdit de faire ressentir, dans tout son poids, les déchirements du couple au sein d'un huis clos oppressant, attestés par tous les témoins, et que Yann, avec une sincérité exemplaire, lui, ne dissimule pas.

Jeanne Moreau est à l'origine du projet. Elle a souhaité rendre hommage à « son amie Margot » comme elle l'appelle<sup>21</sup>. C'est elle qui 'porte' le film. Sa présence est « éclatante<sup>22</sup> » ! Mais Moreau est et n'est pas Duras<sup>23</sup>. Elle l'est car elle partage le statut de *diva* dont se vantait Duras : un même narcissisme donc qui est perceptible lors du dîner officiel où elle impose 'tout naturellement' son protégé à des notables ébahis. Sa voix éraillée possède un charme inimitable, elle est 'irrésistible' ! Ou poignante d'angoisse dans le cri étouffé qui lui échappe à l'hôpital.

Or Duras avait aussi un côté 'sévère'<sup>24</sup>, tranchant, intraitable. Il émanait d'elle<sup>25</sup> une dureté<sup>26</sup>, qui n'est absolument pas rendue par Moreau et qui ne permet guère de comprendre la situation – déclarée 'insupportable' – vécue au quotidien par Yann, lequel ne peut que, très diplomatiquement, lui faire reconnaître sa propre « méchanceté<sup>27</sup> », laissant deviner un égocentrisme exclusif<sup>28</sup>, justifiant à ses yeux la

---

<sup>17</sup> Duras, *Écrire*, Gallimard, 1993, p. 37.

<sup>18</sup> Ce qui reproduit une scène de – et fait allusion à la plaquette intitulée – *La Pute de la côte normande*, Minuit, 1986, p. 16 ; voir *Cet amour-là*, p. 34 et 60.

<sup>19</sup> *Cet amour-là*, p. 76.

<sup>20</sup> Il faut le souligner, tous les mots ou les comportements qui sont prêtés à Duras dans le film sont empruntés *littéralement* au livre (même la réplique sur la limonade qui a été ajoutée dans le film est une anecdote attestée).

<sup>21</sup> Cf. son entretien avec Jérôme Garcin pour la sortie du film : « La lectrice », *Le Nouvel Observateur* n° 1936, 13-19 décembre 2001, pp. 188-190.

<sup>22</sup> *Cet amour-là*, p. 125.

<sup>23</sup> Si elle a participé aux adaptations du *Marin de Gibraltar* et de *Moderato cantabile*, jugées sévèrement par Duras, elle n'a joué dans un film de Duras, *Nathalie Granger*, qu'à contre-emploi (on la voyait occupée interminablement à des tâches ménagères ou horticoles). Elle a en revanche enregistré des chansons sur des musiques de Carlos d'Alessio pour *India Song* (*Cet amour-là*, p. 15).

<sup>24</sup> Michèle Manceaux, *L'Amie*, Albin Michel, 1987, p. 176.

<sup>25</sup> Dans ses entretiens télévisés, frappe l'intensité lancinante d'une *présence* : aplomb, acuité, désolation.

<sup>26</sup> Dominique Noguez, « Dure Duras », *Duras toujours*, Actes Sud, 2009, pp. 131-139.

<sup>27</sup> *Cet amour-là*, p. 92.

<sup>28</sup> *Cet amour-là*, p. 44.

dépendance – y compris économique – qu'elle impose à Yann et qu'elle lui rappelle sans ménagement.<sup>29</sup>

Yann produit un témoignage brut qui voit se succéder – dans une même apparente impassibilité – des phases de docilité voire d'humilité, « dans une prévenance de tous les instants<sup>30</sup> », et des fugues prolongées ou de brusques accès de colères et de violence extrême, énoncés laconiquement : « Et moi qui vous boxe, des coups de poing, et vous dites Yann, je vous en supplie, ne me tuez pas, j'ai des bleus partout, je vais appeler la police, je ne veux pas mourir<sup>31</sup>. », sans avancer aucune tentative de justification ou d'explication de l'ambivalence de son comportement<sup>32</sup>, si ce n'est (peut-être) la *peur*. Peur de *l'écrivain* : une « lucidité atroce » : cette expression, répétée, frappe le lecteur : « Elle dit : j'ai envie de tuer. Elle ne dit pas : vous tuer, non [...] C'est irrésistible. Elle comprend parfaitement. Tout. Et cette lucidité est atroce [...] elle me voit, et parfois elle ne veut plus voir ce que je suis, ce qu'elle ignore et ce qu'elle sait cependant de moi<sup>33</sup>. »

Cette « violence de l'intelligence<sup>34</sup> », qui peut définir l'art de Duras, doit être rapprochée de la peur qu'inspire l'écrivain, celle qu'éprouva sa propre mère à son égard<sup>35</sup>. L'adjectif *atroce* dit la noirceur et la cruauté ressentie par Yann sous ce regard pétrifiant.

Mais Duras elle-même confie sa peur de Yann, notamment dans un passage de *Yann Andrea Steiner* : « Vous étiez terrible, souvent j'avais peur de vous. Et autour de nous on avait peur de vous. [...] Toutes mes amies et connaissances sont enchantées par votre douceur. [...] Moi, votre douceur, elle me ramène à la mort que vous devez rêver de me donner sans le savoir du tout. Chaque nuit<sup>36</sup>. » Or à Trouville, la nuit, c'est aussi le jour.

### « La chambre noire »

S'est d'autre part posée la question de la représentation de l'acte créateur. Pour Duras l'écriture est un *absolu*, dont elle a toujours cherché à approcher le noyau

<sup>29</sup> On songe à deux scènes non reprises dans le film : à l'hôtel (« Vous croyez quoi, qu'il peut dormir sans moi, pas besoin de chambre pour lui », p. 179), dans la boutique Saint-Laurent (pp. 132-134).

<sup>30</sup> *Cet amour-là*, p. 114.

<sup>31</sup> *Cet amour-là*, p. 98.

<sup>32</sup> Sinon en se limitant à des formules comme : « Je suis aussi bien l'homme Atlantique que l'homme de la maladie de la mort. » (p. 143) qui renvoie à l'œuvre.

<sup>33</sup> *Cet amour-là*, p. 36 et 72 ; dans *M.D.*, plus brutalement encore : « Je ne comprends pas comment on peut vivre comme vous le faites, d'une manière aussi veule, mieux vaudrait vous tuer. », p. 67.

<sup>34</sup> *Cet amour-là*, p. 221.

<sup>35</sup> *Cet amour-là*, p. 221.

<sup>36</sup> Duras, *Yann Andréa Steiner*, POL, 1992, p. 64 ; Marguerite Duras, « Le corps des écrivains », *La Vie matérielle*, p. 77 : « Le talent, le génie appellent le viol, ils l'appellent comme ils appellent la mort. »

d'obscurité<sup>37</sup>. L'alcool est une première métaphore qui suggère le *danger mortel de l'écriture* : « Écrire, c'est se tuer. Mais pas par la mort<sup>38</sup>. »

On fera ici l'hypothèse que le film parvient peut-être – malgré tout – à suggérer *indirectement* l'envers du « monde extérieur » (*Outside*) qui occupe tout le reste du récit. Les volets sont fermés en plein jour; la mer ensoleillée n'est pas visible; la chambre est obscure. Cette image – visuellement forte – traduit une conception anti-réaliste de l'écriture : il faut se détourner de la vie pour pouvoir créer ; conception baudelairienne de l'imagination qui permet de recréer le monde dans le labyrinthe intérieur de l'artiste, conception proustienne : la chambre de liège où Proust s'enferme la nuit, comme Noé dans l'arche pendant le déluge, pour déchiffrer le monde des apparences.

Le film peut alors faire entendre deux phrases de Duras, choisies comme *spécimens* du pouvoir de 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<sup>39</sup>. » et « Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul et non sur l'admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare<sup>40</sup>. »

La profération de ces phrases fait entendre un *autre langage* au sein de la banalité des échanges. Autre langage, autre musique aussi.

La bande d'accompagnement choisie pour le film est fade et mièvre ; les refrains populaires disent la *nostalgie* (*Capri, c'est fini*), le *pathétique*, même, avec Piaf, mais soudain, on entend Schubert et on accède au tragique, à l'essence de la musique, qui seule est digne de se mesurer au thème de la mort qui vient<sup>41</sup>. Cet art du contraste est à mettre au crédit du film qui sait – ici – user de la litote, de la concentration de l'effet.

Reste une dernière musique, que tout cinéphile aura reconnue : le thème d'*India Song* et, pour le coup, le film de Duras fait soudain irruption dans le souvenir du spectateur ému : retentissement ici d'une *œuvre achevée*, sortilège agissant de la poétique durassienne, qui, en découplant, dans ses films, l'image et la voix, décuple aussi l'impact hallucinatoire des « images mentales » *révélées* par son cinéma novateur<sup>42</sup>. Référence explicite, donc, du film de Dayan à l'œuvre durassienne, comme le livre même de Yann Andréa se nourrissait des mots de Duras, et, d'une certaine façon, n'est *lisible* que dans cette *osmose littéraire*. Mais qui est Yann Andréa ?

<sup>37</sup> « La chambre noire » : *Cet amour-là*, p. 91 et 97.

<sup>38</sup> Marguerite Duras, cité in Christiane Blot-Labarrère, *Duras*, Seuil/Les contemporains n°14, 1992, p. 23.

<sup>39</sup> Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980, p. 67.

<sup>40</sup> Duras, *La Maladie de la Mort*, Minuit, 1982, p. 56.

<sup>41</sup> Compositeur cité dans *Cet amour-là*, p. 175 ; l'anecdote sur son refus de la confession : *M.D.*, p. 131 ; on entend l'*Adagio* du fameux *Quintette en ut majeur* D. 956.

<sup>42</sup> Paul Léon, « *India Song : du texte aux films* », *Loxias*, n° 11, 2005.



## Yann Andréa *personnage* de Duras

« La littérature n'est pas la vie » prévient Duras : on peut se demander si le drame de Yann Andréa n'a pas été d'avoir voulu *traverser le miroir* et explorer l'aporie d'une 'vie littéraire' à l'état de *personnage* durassien. Cette osmose nous permet d'approcher un *cas* peut-être unique dans l'histoire littéraire, celui d'un être semblable à l'héroïne de Woody Allen quittant son fauteuil pour intervenir dans l'*histoire* du film diffusé à l'écran<sup>43</sup>. C'est donc précisément à travers les œuvres de Duras, que Yann a directement inspirées -ou non-, que nous pourrions espérer apercevoir l'ombre de Yann Andréa.

### Un lecteur « absolu »

Tel se définit Yann qui raconte le *coup de foudre* qui l'a conduit à abandonner ses études de philosophie, à « tout quitter », pour ne plus lire que du Duras, à satiété<sup>44</sup>, comprenons à s'interdire toute autre lecture, pour devenir un *mono-lecteur*, l'exact contraire du lecteur « *absolu*<sup>45</sup> » qui, comme qui possède l'*oreille absolue*, serait plutôt un *hyper-lecteur* à la Borges !

Cette monomanie souffre une exception : Barthes ! Duras raconte que très tôt Yann lui ayant parlé de lui, elle dit sans ambages tout le mal qu'elle pense de ce « brillant auteur » dont il était « rassasié »<sup>46</sup>. Ce jugement suffit à inhiber toute allusion, de la part de Yann, non seulement à Barthes, qu'il ne cite plus jamais, mais à tout autre auteur<sup>47</sup> !

Le fétichisme de Yann porte d'abord sur le « nom de plume<sup>48</sup> » de Duras que Yann recopie sans fin à Caen. Pour lui, ce Nom est indissociable des *textes*, d'où son *désintérêt* initial pour la personne de Marguerite et sa très vive déception lorsqu'il découvrira son nom d'état civil<sup>49</sup> : foi dans l'autonomie du texte, *hypostasié*, typiquement barthésienne, qui explique que *Duras* est pour lui d'abord *l'auteur* à qui il doit cette « coïncidence miraculeuse entre ce qu'il lit et ce /qu'il est<sup>50</sup>. »

D'où la *ventriloquie*, déjà mentionnée, qui s'observe fréquemment, Yann retrouvant sous sa plume des traits de style durassiens ou des répliques de

<sup>43</sup> Woody Allen, *La Rose pourpre du Caire*, 1985.

<sup>44</sup> *Cet amour-là*, pp. 10-12.

<sup>45</sup> *Cet amour-là*, p. 11.

<sup>46</sup> Duras, *Yann Andréa Steiner*, pp. 18-19 ; voir aussi la critique de Barthes dans *La Vie matérielle*, p. 41-42 et 90.

<sup>47</sup> Dans *M.D.*, il lit à Duras, à l'hôpital (à sa demande ?) *Martin Eden* de Jack London ; ce n'est qu'après sa mort, que, suivant *Cet amour-là*, il découvre Julien Green (p. 112), laissant présager une échappée vers la foi ?

<sup>48</sup> *Cet amour-là*, p. 10 et 158.

<sup>49</sup> Cf. la première version de son histoire, confiée à Michèle Manceaux en 1982, et que celle-ci a condensée dans une (belle) nouvelle « L'amour de la lecture », *L'Amie*, pp. 173-184 ; désintérêt pour la biographie de l'auteur : p. 174 ; 'terrible désillusion' sur le véritable nom de Duras : p. 178.

<sup>50</sup> *Cet amour-là*, p. 11.

personnages<sup>51</sup> ; de même, le titre donné à son livre *Cet amour-là* ne saurait être ‘inventé’ par Yann mais est emprunté à Duras pour désigner une *autre histoire d’amour* que la leur : celle d’*India Song*, film *cultissime*, nous le verrons, pour Yann (paroles d’une chanson composée sur la musique du film<sup>52</sup>), mais également celle du *petit frère* : « Quand vous parlez du petit frère, *cet amour-là*, Paul, toujours là, intact, la mort du petit frère<sup>53</sup>. »

## Un prénom d’emprunt

L’acte fondateur de leur relation est le *baptême* de Yann par Duras : « Le nom du père elle le supprime. Elle garde le prénom, Yann, c’est-à-dire Jean, Jean-Baptiste, ma fête est le 24 juin. Et elle ajoute le prénom de ma mère : Andréa. C’est sûrement en raison de la voyelle répétée, le *a*, l’assonance, qu’elle choisit le prénom de ma mère. Elle dit : avec ce nom, vous pouvez être tranquille, tout le monde va le retenir, on ne peut l’oublier<sup>54</sup>. »

On sait l’importance capitale que revêtent les Noms propres chez Duras<sup>55</sup>. L’écrivain, qui a elle-même effacé le nom de son propre père (Donnadieu), agit comme un Pygmalion pour Yann<sup>56</sup>, se préoccupant d’emblée de lui trouver un nom plus ‘littéraire’ ! Le nom du père de Yann (Lemée) est totalement censuré, sauf à penser qu’il fait retour inconsciemment avec le surgissement du mot de *lamies* lors d’un épisode de *delirium*<sup>57</sup>.

En outre, elle entend connoter au féminin le second prénom – italien –, *Andréa*, prénom de sa mère, mais aussi prénom d’Andrée, personnage de Proust : la scène du

---

<sup>51</sup> Par exemple, la fameuse phrase concernant Anne-Marie Stretter : « Elle est à qui veut d’elle. La donne à qui la prend. », *India Song*, Gallimard, 1973, p. 46), qui devient « Je suis à qui veut de moi, sans préférence, dans l’absolu d’un non-choix » (p. 143) ; sa ‘trouvaille’, saluée par M.D. : « Tant que vous parlez, vous ne mourrez pas » [...] Vous êtes stupéfaite : ce n’est pas mal trouvé », *Cet amour-là*, p. 73, est peut-être un souvenir de la ‘fameuse’ phrase : « Quand j’écris, je ne meurs pas », *Les Yeux verts*, p. 12 ; et que dire de ce conseil testamentaire de Duras : « Débarrassez-vous de [...] cette sensibilité atroce qui vous empêche de tout./ Faites cela en mémoire de moi. » < !> ?, p. 129.

<sup>52</sup> Michel Chion, « India, Indiana » : *Toi qui me parles d’elle / De son corps effacé [...] De cet amour-là, de cet amour mort* », *Duras*, L’Herne, 2005, p. 295 ; voir aussi « Notes sur *India Song* » : « Comme si la seule mémoire de cette histoire était *cet amour-là* qui coule de source d’un corps exsangue, criblé de trous. » *Duras : Roman, cinéma, théâtre : un parcours, 1943-1994*, Gallimard/Quarto, 1997, p. 1205.

<sup>53</sup> *Cet amour-là*, p. 61 ; l’expression du titre est aussi appliquée par M.D. à *Emily L.*, dans un article cité par C. Blot-Labarrère, *Duras*, p. 209.

<sup>54</sup> *Cet amour-là*, p. 26.

<sup>55</sup> Dominique Noguez, *Duras toujours*, pp. 93-110.

<sup>56</sup> Elle ‘modèlera’, la veille de sa mort, le visage de Yann : « C’est comme si votre main modelait mon visage, comme si vous le dessiniez, comme si vous vouliez [...] le faire advenir. » *Cet amour-là*, p. 153.

<sup>57</sup> Duras, *La Vie matérielle*, p. 153 ; Yann Andréa, *M.D.* pp. 111-114 ; voir aussi Sylvie Doizelet, in *Duras, La Nouvelle Revue Française*, numéro spécial, n°542, mars 1998, p.65, qui rapproche cette hallucination du traumatisme lié à la perte de son nouveau-né en 1942. Curieusement, le nom (assez rare ?) de *Lemée* figure, dans *Les Fruits d’Or* (1963), parmi une liste fictive de critiques littéraires parisiens influents. (Nathalie Sarraute, *Œuvres Complètes*, Éd. Tadié, Gallimard/Pléiade, 1996, p. 579.)

bal au Casino de Balbec, où Albertine et Andrée dansent enlacées sous l'œil du narrateur, attablé, est citée deux fois dans *L'Été 80* et dans *Yann Andréa Steiner*<sup>58</sup>, introduisant ainsi le thème de l'homosexualité.

Or en italien, cette connotation n'a pas lieu d'être, *Andrea* étant un prénom indifféremment masculin (*Andrea Mantegna*, *Andrea del Sarto*) ou féminin (*Andrea Ferréol*) ; mieux il fournit un prénom composé masculin *Gianandrea* (*Gavazzeni*) que traduit *Jean-André*. En tout cas, ces deux prénoms paraissent incomplets, comme s'il manquait à Yann... un Nom. Terrible incomplétude !

Duras va tenter de suppléer ce manque en lui ajoutant le nom de Steiner, mais avouons d'emblée notre déception : le récit *Yann Andréa Steiner* est en fait l'*enchâssement* de deux histoires, celle de la rencontre de Yann avec l'auteur, et celle d'« un enfant aux yeux gris » nommé Samuel Steiner<sup>59</sup>, récit qui, par une série de réécritures intratextuelles<sup>60</sup>, réintroduit ici le thème juif, renvoyant à *Aurélia Steiner*<sup>61</sup>, et évoque, comme la *Théodora Kats* dont Yann a découvert une esquisse dans une revue, prétexte de sa venue à Trouville, le thème de l'holocauste, les juifs incarnant la souffrance et la différence. Cet écho suffit-il à éclairer vraiment la personnalité de Yann ? Essayons d'explorer d'autres œuvres de Duras.

## Le Vice Consul

C'est le personnage de Duras dont Yann paraît le plus proche, auquel il se réfère très fréquemment<sup>62</sup>, et qui peut expliquer sa fascination mimétique pour le personnage joué par le « génial<sup>63</sup> » Michael Lonsdale dans *India Song*.

« L'Homme vierge de Lahore » aime Anne-Marie Stretter dans l'évidence d'une similitude qui suffit à le combler : « Nous n'avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes. [...] Les histoires d'amour vous les vivez avec d'autres. Nous n'avons pas besoin de ça<sup>64</sup>. » L'acteur Michael Lonsdale, au visage comme « greffé<sup>65</sup> », à la voix blanche, réussit à incarner aussi bien une « indéchiffrable douceur<sup>66</sup> » qu'une sauvagerie désespérée face à l'horreur de la misère indienne. Sorte de *Horla*,

<sup>58</sup> Duras, *L'Été 80*, p. 18 et 93-94 ; *Yann Andréa Steiner*, pp. 114-115 ; Marcel Proust, *A la Recherche du Temps perdu, Sodome et Gomorrhe*, Gallimard/Pléiade, 1988, tome III, p. 191-193 et 197-199.

<sup>59</sup> Duras, *Yann Andréa Steiner*, p. 72.

<sup>60</sup> *Yann Andréa Steiner* reprend *L'Été 80*, été de la rencontre avec Yann, où était déjà esquissée l'histoire de l'enfant aux yeux gris et de sa monitrice (le cerf-volant, le requin Ratékétaboum). Sur la *réécriture* chez Duras, on conseillera : Anne-Claire Gignoux, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 77-92 et pp. 168-174.

<sup>61</sup> Cf. « Aurélia Paris » in *La Douleur*, POL, 1984, pp. 197-208 : « C'est de l'amour fou pour la petite enfant juive abandonnée. »

<sup>62</sup> Par exemple : *Cet amour-là*, p. 14, 96, 139-140, 185, 199-200 ; *M.D.*, p. 120, 132.

<sup>63</sup> *Écrire*, p. 21 : « Mon ami, le génial Michael Lonsdale » (à propos de ce rôle).

<sup>64</sup> *India Song*, p. 47 et 98.

<sup>65</sup> Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 171.

<sup>66</sup> Selon C. Blot-Labarrère, *Duras*, p. 150.

capable de révéler l'Autre en nous<sup>67</sup>, sa figure somnambulique suscite le malaise autour de lui.

Le *détachement* de Yann est très proche du rôle ; son inquiétante *douceur* est maintes fois soulignée par Duras<sup>68</sup> ; lui-même dit d'elle : « Vous êtes ma préférence absolue, désormais inévitable<sup>69</sup> » : ce qu'aurait pu dire aussi le Vice Consul.

### « Ces hommes-là »

Duras publie en 1982 *La Maladie de la mort* où figure ce dialogue : « Elle demande : Vous n'avez jamais aimé une femme ? Vous dites que non, jamais. Elle demande : Vous n'avez jamais désiré une femme ? Vous dites que non, jamais. [...] Elle sourit, elle dit : C'est curieux un mort<sup>70</sup>. »

Ce livre ayant été interprété, en particulier par Blanchot, comme une réflexion biblique sur l'incapacité d'aimer<sup>71</sup>, Duras va le réécrire (avec *Les Yeux bleus cheveux noirs* et *La Pute de la côte normande*) pour viser explicitement les homosexuels<sup>72</sup> (« Dieu a décidé que l'inexpliqué de sa création, ce serait ces deux choses-là : la mort et l'homosexualité<sup>73</sup>. ») Rien, jusque-là, ne pouvait laisser prévoir, de sa part, un semblable anathème<sup>74</sup> !

En outre, elle va multiplier les déclarations définissant Yann comme un homosexuel. Ainsi dans un entretien : « Il m'est arrivé cette histoire à 65 ans avec Y.A., homosexuel. C'est sans doute le plus inattendu de cette dernière partie de ma vie qui m'est arrivé là, le plus terrifiant, le plus important<sup>75</sup>. »

Elle va dédicacer à Yann précisément certains de ces livres-là, et multiplier, dans *Yann Andréa Steiner*, les allusions à sa recherche « des beaux barmen » engagés pour l'été dans les grands hôtels<sup>76</sup>. Cet accès de 'fureur' de Duras gagnerait (peut-être) à être rapproché de l'une des deux figures d'amour fondamentales identifiées

---

<sup>67</sup> Rapprochement conforté par les dédoublements liés aux jeux de miroirs du film. (Cf. P. Léon, [« India Song : du texte aux films »](#), *Loxias*, n° 11, 2005) ; voir les analyses de P. Bayard sur l'importance du personnage de Maupassant : *Maupassant, juste avant Freud*, Minuit, 1994 ; *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Minuit, 2004.

<sup>68</sup> Cf. *supra* la citation de *Yann Andréa Steiner*, p. 64.

<sup>69</sup> *M.D.*, p. 45.

<sup>70</sup> Duras, *La Maladie de la mort*, Minuit, 1982, pp. 34-35.

<sup>71</sup> Éric Hoppenot, « Maurice Blanchot lecteur de *La Maladie de la mort*. L'intertexte biblique », E. Ahlsted et C. Bouthors-Paillart, *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, Actes du Colloque de Göteborg, Université de Göteborg, 2008, pp. 35-43.

<sup>72</sup> Pour l'expression « ces hommes-là », voir Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Minuit, 1986, p. 122 : « Elle lui avait dit qu'elle pouvait aussi désirer ces hommes-là. » ; on peut penser que le titre *Cet amour-là* contient une possible allusion à cette expression.

<sup>73</sup> Christiane Blot-Labarrère, *Duras*, p. 197.

<sup>74</sup> Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* : « Souvent les femmes qui ont transgressé quelque chose, en produisant, se plaisent en effet en compagnie d'homosexuels hommes » (p. 28). *M.D.* fait là référence à sa propre expérience.

<sup>75</sup> Duras, *La Vie matérielle*, p. 79.

<sup>76</sup> Duras, *Yann Andréa Steiner*, p. 12 et 63.

par Barthes, dès son *Sur Racine : l'Éros-événement*<sup>77</sup>, jaloux et paranoïaque, décrit par Racine et Proust, ainsi défini par la femme de *La Maladie de la Mort* : « Parce que vous n'aimez pas [...] l'envie d'être au bord de tuer un amant, de le garder pour vous, pour vous seul, de le prendre, de le voler contre toutes les lois, contre les empires de la morale, vous ne la connaissez pas, vous ne l'avez jamais connue ? Vous dites : Jamais<sup>78</sup>. »

L'autre figure de l'amour est l'amour *lunaire*, 'sororal', de 'l'infantile, de l'effusif'<sup>79</sup>, que Yann paraît revendiquer, puisqu'il refusera crânement d'assumer une homosexualité, pourtant proclamée partout, en reprenant, dans *Cet amour-là*, cette allusion à sa « passion » pour les beaux barmen, mais en la reléguant dans l'inessentiel de son existence<sup>80</sup>.

### L'« indéchiffable »

Yann est enfin représenté dans les dernières fictions de Duras comme l'interlocuteur réticent, capable d'aiguiser sa créativité, de stimuler l'invention d'*histoires* élaborées en commun, comme le montrent en particulier les dialogues inquisiteurs d'*Émily L.*, dont on donnera un aperçu parce qu'ils *décrivent* Yann lui-même tel que Duras voulait que ses lecteurs se l'imaginent : « Vous dites : – Vous avez inventé pour moi. Je ne suis pour rien dans l'histoire que vous avez eue avec moi. – Vous avez dit le contraire, une fois, au début. – Je dis n'importe quoi, et puis j'oublie. Vous le savez – vous souriez –, mais je suis toujours près de vous dans le désespoir que je vous procure.<sup>81</sup> [...] – La connaissance de l'histoire, vous la posséderez comme le héros de Henry James, quand elle sera terminée. Le sentiment vous en apprendrez l'existence de l'extérieur de votre vie. Vous ne saurez plus rien. Jusqu'au jour où cette situation, vous la transformerez à votre tour dans un livre ou dans une relation personnelle. [...] Je ne sais pas si l'amour est un sentiment. Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir<sup>82</sup>. »

Cet art poétique durassien, hérité de James, dont elle a adapté un chef d'œuvre (*La Bête dans la Jungle*), conduit à l'un des derniers échanges de *C'est tout* (1995) :

Y.A. : Que diriez-vous de vous-même ?

M.D. : Duras.

<sup>77</sup> On sait le parti tiré de ce mot par Duras dans *Hiroshima, mon amour* ; ce mot (« Quel événement ! ») est repris deux fois dans *Cet amour-là*, p. 41 et 47.

<sup>78</sup> Duras, *La Maladie de la mort*, pp. 44-45.

<sup>79</sup> Roland Barthes, « Les deux éros », *Sur Racine, Œuvres Complètes*, Éd. Éric Marty, Seuil, 2002, tome II, p. 65 ; *Fragments d'un discours amoureux, (le lunaire)*, p. 128 ; « Quel amour ? », *Le discours amoureux* (pages inédites), Séminaire à l'École pratique des Hautes Études, Seuil/IMEC, 2007, p. 673.

<sup>80</sup> Après la mort de Duras : « Je reprends mes promenades dans la ville, les virées dans les bars de nuit, cette passion pour les bars et les barmen en veste blanche et tous les garçons et les filles de mon âge, de tous les âges », *Cet amour-là*, p. 211 (voir aussi p. 160 ainsi que p. 48 : « Regardez, Yann, [...] mes jambes, [...] des jambes de garçon ! »)

<sup>81</sup> Duras, *Émily L.*, p. 25.

<sup>82</sup> Duras, *Émily L.*, pp. 137-139.

Y.A. : Que diriez-vous de moi ?  
M.D. : Indéchiffrable<sup>83</sup>.

Julia Kristeva mettait en garde les lecteurs de Duras : « La mort et la douleur sont la toile d'araignée du texte, et malheur au lecteur complice qui succombe à son charme : il peut y rester pour de vrai<sup>84</sup>. »

Il est triste de penser que Yann Andréa vérifie à ses dépens ce *risque* de la lecture, jusqu'à ces derniers temps du moins : sa dernière contribution à un hommage à Duras en 2005 s'achevait sur une référence à ces 'colis de livres' qu'envoie à Anne-Marie Stretter le jeune Attaché, dont elle devine, 'à la façon qu'il a de se taire', qu'il rêve d'écrire<sup>85</sup>.

Or un ancien ami très proche de Duras, Dominique Noguez, vient de publier un petit livre, *Duras, toujours*, qui est un modèle de critique d'écrivain, lequel énonce simplement les raisons de l'actualité brûlante des œuvres de Duras dans le monde: sans complaisance mais avec une clarté et une précision convaincantes : lecture conseillée !

Parallèlement à l'exercice de responsabilités dans le domaine culturel, **Rainier Rocchi** est en passe de soutenir un Master 2 de recherche sur « L'œuvre de Nathalie Sarraute à l'épreuve de l'intertextualité », sous la direction de Mme Sylvie Ballestra-Puech de l'Université de Nice (CTEL).

---

<sup>83</sup> Duras, *C'est tout*, POL, 1995, p. 8.

<sup>84</sup> Julia Kristeva, « La maladie de la douleur : Duras », *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 234 ; cité in C. Blot-Labarrère, *Duras*, p. 9.

<sup>85</sup> Yann Andréa, « Duras-la-Mirobolante », *L'Herne*, 2005, p. 90 ; *India Song*, p. 80 et 84 ; on rapprochera de ce fameux passage d'*India Song*, la phrase prêtée par Yann à Duras : « Et vous vous taisez comme à votre habitude. Je reconnais ce silence entre mille silences. » *Cet amour-là*, p. 188.