e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 211–224
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.15

Le pas et la phrase : pour une chorégraphie de l'écriture chez Marguerite Duras

The Step and the Sentence : Toward a Choregraphy of Writing in Marguerite Duras

Sabrina Lusuriello
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (THALIM), France
https://orcid.org/0000-0001-8478-8824
lusuriello.sabrina@gmail.com

Résumé : Cet article propose d'analyser le motif du bal dans l'œuvre de Marguerite Duras comme un dispositif poïétique où se nouent mouvement des corps, circulation du désir et geste d'écriture. À partir de la scène fondatrice du bal de T. Beach dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, l'étude met en évidence la fonction structurante de la danse dans l'économie narrative et symbolique de l'esthétique durassienne. Dans plusieurs textes, notamment *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *La Vie tranquille*, le bal apparaît comme un espace de révélation où se manifestent les tensions entre désir, mémoire et silence. En articulant analyse thématique et étude stylistique, l'article montre que la danse constitue à la fois un langage du corps susceptible de suppléer la parole et une métaphore du geste scriptural. Par la parataxe, les répétitions et les suspensions qui scandent la phrase, l'écriture durassienne semble ainsi intégrer les rythmes du mouvement dansé. Oscillant entre élan et immobilité, fascination et destruction, la danse devient dès lors un principe formel permettant de penser la relation entre émotion, corps et écriture dans l'œuvre de Duras.

Mots clés : Duras, danse, désir, syntaxe, écriture.

Abstract: This article analyzes the motif of the ball in the works of Marguerite Duras as a poetic device through which bodily movement, the circulation of desire, and the act of writing converge. Taking the foundational ballroom scene of T. Beach in *Le Ravissement de Lol V. Stein* as its point of departure, the study highlights the structuring role of dance within the narrative and symbolic economy of Durassian aesthetics. Across several texts, including *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, and *La Vie tranquille*, the ball functions as a privileged site of revelation where the text stages tensions between desire, memory, and silence. Combining thematic analysis with stylistic inquiry, the article argues that dance operates both as a bodily language capable of replacing speech and as

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (THALIM). **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

a metaphor for the act of writing itself. Through parataxis, repetition, and syntactic suspension, Durassian prose incorporates the rhythms of dancing movement within the structure of the sentence. Oscillating between impulse and stillness, fascination and destruction, dance ultimately becomes a key formal and symbolic principle for understanding the relationship between emotion, body, and writing in Duras's work.

Keywords: Duras, dance, desire, syntax, writing.

1. Introduction : entrer dans l'écriture qui danse

« allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens » (Duras, 2011b, p. 287) : c'est par cet élan enthousiaste que Lol V. Stein, dans le roman éponyme, exhorte son amie à danser. L'accumulation d'impératifs crée une injonction directe, renforcée par les répétitions qui produisent un effet d'insistance presque incantatoire. La syntaxe saccadée imite les pas de danse discontinus de Lol qui attend son amie sur la piste. Cette phrase invite aussi le narrateur, Jacques Hold, ainsi que le lecteur, à rouvrir symboliquement les portes fermées du fameux bal de T. Beach. Lors de ce bal au Casino municipal, Lol V. Stein voit son fiancé Michael Richardson lui être ravi par Anne-Marie Stretter, une femme plus âgée dont le charme opère par la danse. Or, ce qui traumatise véritablement Lol V. Stein, ce n'est pas tant le rapt de son fiancé que la privation du spectacle du couple dansant au-delà de l'aube. Fascinée par la passion naissante qui rapproche Anne-Marie Stretter et Michael Richardson sur la piste de danse, Lol V. Stein ne supporte pas d'en être exclue à la fin du bal – au point de sombrer dans la folie, selon le témoignage de Tatiana. Dans cette triangulation du désir, les places se redistribuent comme dans une chorégraphie instable, où chacun change de rôle au rythme des mouvements des autres – voire une espèce de jeu de chaises musicales[1].

Cette scène emblématise l'enchevêtrement entre émotion et mouvement, danse et écriture. Véritable « scène matrice » (Loignon, 2020, p. 75), ce bal organise l'économie événementielle et narrative de l'œuvre tout en offrant à l'auteure un modèle d'écriture : les rythmes de la danse semblent se prolonger dans ceux de la phrase, où répétitions, relances et suspensions inscrivent le mouvement au cœur même de la syntaxe durassienne. Il s'agit dès lors de tirer les fils de cette scène exemplaire pour montrer que le bal, motif récurrent dans l'*opus* durassien, fonctionne simultanément comme déclencheur narratif, mise en scène du désir et allégorie du geste scriptural.

Cette étude adopte une double démarche. Elle propose d'abord une lecture du motif du bal dans plusieurs œuvres de Marguerite Duras, afin d'en extraire les enjeux narratifs, affectifs et symboliques, où se nouent le désir, la mémoire et le vertige de la disparition. Elle prête ensuite une attention plus fine aux gestes de l'écriture elle-même, à ses battements internes – répétitions, parataxes, suspensions, reprises rythmiques – par lesquels la phrase durassienne semble épouser, jusque dans sa matière, les dynamiques du mouvement dansé. De cette double exploration

[1] Le jeu de chaises musicales est ici utilisé de manière métaphorique pour désigner la circulation instable des positions de désir entre les personnages. Il s'agit d'une image qui permet de saisir la redistribution des rôles dans la scène du bal.

thématique et stylistique se dégage une hypothèse centrale : la danse ne relève pas seulement de la représentation ; mais encore, elle traverse l'écriture comme une force de composition, un principe formel qui travaille la phrase, la fait ralentir ou repartir.

Cette réflexion s'inscrit également dans une perspective interartistique, en quête des résonances et des correspondances entre l'écriture et le mouvement. La notion de chorégraphie y est entendue dans un sens élargi, proche de celui proposé par Patrice Pavis, c'est-à-dire comme une manière de penser l'agencement des corps, des rythmes et des déplacements non seulement comme des gestes scéniques, mais comme une véritable écriture des formes, où chaque position, chaque suspension, devient signe. Le texte durassien ressemble dès lors à un espace de mouvements, de rythmes et de variations, où le sens émerge de la circulation même des formes plutôt que de leur stabilisation. Dans le même ordre d'idée, les réflexions de Gilles Deleuze et de Félix Guattari sur la syntaxe envisagée comme puissance de sensation permettent de penser ce glissement de la langue vers le sensible : l'écriture durassienne y apparaît comme un espace où le mouvement ne se décrit pas, mais se déploie dans la phrase comme une vibration, jusqu'à en troubler la linéarité.

2. Se mouvoir et s'émouvoir : la danse comme langage du désir

Bien avant *Le Ravissement de Lol V. Stein*, œuvre-phare parue en 1964, le motif du bal exerce un pouvoir de séduction et déchaîne les émotions. Car la danse unit des corps en quête de désir et fait circuler la passion. Semblables au bal du *Ravissement de Lol V. Stein*, qui fait naître un nouvel amour entre Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, les soirées dansantes dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, roman publié en 1953, permettent à la bonne de retrouver le douanier, son amant : « Le bal favorise alors la rencontre, si ce n'est amoureuse, du moins sexuelle » (Loignon, 2020, p. 74). Ce que Sara, la protagoniste du même texte, confirme, puisque la tentation de l'adultère devient irrésistible pour elle à l'heure du bal populaire. Celui-ci sert de couverture, voire d'alibi pour un rendez-vous secret entre Sara et l'homme au bateau : « Il ajouta plus bas : Derrière le bal, j'ai vu des champs de maïs, très près de la mer. – Il y en a, dit Sara. Et la plage est très grande de ce côté-là » (Duras, 2011a, pp. 934–935). Dès lors, du bal au désir, il n'y a qu'un pas, parfois un faux-pas, dans tous les sens du terme[2]. Derrière la fête collective se dessine déjà la promesse d'une rencontre intime : la danse sert ici de dispositif de rapprochement, de cadre propice à un possible adultère. En tant qu'espace de retrait et de circulation des corps, le bal et la danse préparent les personnages à ce qu'ils n'avouent qu'à demi-mot.

En effet, le bal dans l'œuvre durassienne joue le rôle d'un catalyseur émotionnel. Toujours dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le bal fatidique de T. Beach apparaît comme l'élément déclencheur de la folie de Lol V. Stein. Sous le joug de la fascination

[2] Le faux-pas est ici entendu à la fois dans son sens propre, comme erreur de pas dans la danse, et dans son sens figuré, comme erreur existentielle ou affective. Il s'inscrit dans une lecture critique de Marguerite Duras qui associe étroitement mouvement du corps et déséquilibre du sujet.

en regardant le nouveau couple danser, Lol entre dans la folie – tout comme Anne-Marie Stretter est entrée dans la danse – selon une mise en scène théâtralisée :

> Tatiana descend le perron en courant, arrive sur Lol, s'arrête avant de l'atteindre, regarde dans une surprise débordante mais un peu hagarde, qui va du plaisir au déplaisir, de la crainte au rassurement, Lol l'intruse, la petite du préau, Lol de T. Beach, ce bal, ce bal, la folle, l'aimait-elle toujours ? (Duras, 2011b, p. 322)

Superflue et minuscule, Lol disparaît de la piste de danse et ne parvient pas à se détacher de ce spectacle ravissant. L'emploi de la parataxe traduit ici l'instantanéité, redessinant dans la phrase le mouvement même du corps et du regard. La syntaxe devient alors chorégraphique : Marguerite Duras écrit la danse dans la danse même de la phrase et utilise la danse comme principe formel de l'écriture. Les propositions juxtaposées miment la fluidité du couple dansant et reproduisent la discontinuité des perceptions. Comme nous l'apprend Virgine Podvin, il existe bel et bien un lien entre le motif de la folie et la mise en scène et en récit du bal dans l'esthétique durassienne :

> Parmi les formes musicales, une lui sied particulièrement – *la folia* –, forme musicale que goûtait très certainement Duras, dont la passion pour la chaconne – sœur formelle de la *folia* à ce point que les musicologues avertissent de leur possible confusion – était sue (Podvin, 2019, p. 180).

Comme si la musique, et plus encore le bal, annonçaient, voire conditionnaient la folie de Lol V. Stein. D'ailleurs, et cela paraît presque anecdotique, le personnage de Lol V. Stein découle d'un autobiographème et a été découvert « pendant un bal de Noël. Dans un asile psychiatrique des environs de Paris » (Duras, 1999, p. 10). Ce substrat biographique éclaire rétrospectivement l'articulation centrale du roman entre danse, fascination et basculement dans la folie. Sans réduire la fiction à sa genèse biographique, cet élément suggère que le bal se constitue d'emblée comme un espace de tension, où se nouent l'attraction du spectacle et la désorganisation psychique.

Le bal atteint le paroxysme de sa charge émotive lorsqu'il fait advenir, entre les danses, le coup de foudre. Tout comme l'amour, la danse est « cet art (qui) s'incarne, s'incorpore et se sublime dans l'instant » (Loignon, 2020, p. 74). En dansant avec Anna, le narrateur dans *Le Marin de Gibraltar*, roman datant de 1952, tombe amoureux de la jolie Américaine à la poursuite du marin disparu. À l'instar de Lol V. Stein, pétrifiée, il devine à son plus grand désarroi que la fascination amoureuse provoque une lenteur du corps qui devient éliminatoire. Soudainement frappé d'immobilité, il ne peut plus bouger au rythme de la musique et craint le faux-pas :

> Dès que je l'eus dans mes bras, sa main dans la mienne, je compris que je n'arriverais pas à danser. Je ne savais pas ce qu'on jouait, le rythme m'échappait complètement, je n'arrivais pas à m'adapter à lui, ni même à l'écouter (Duras, 2011a, p. 610).

Le toucher scelle ici la rencontre amoureuse : s'il ne guide plus vraiment la danseuse, il préfigure néanmoins « le rapprochement des corps dans l'amour » (Loignon, 2020,

p. 74). Les phrases négatives soulignent à quel point le mouvement du narrateur devient hésitant et maladroit. Cette désynchronisation du corps révèle un état de sidération amoureuse : saisi par le désir, le narrateur n'arrive plus à accorder son corps au rythme de la musique. À la fois troublé, gêné et décontenancé, il rate ses pas de danse, comme si l'émotion intense entravait le mouvement. Le narrateur, qui se déplace lentement et péniblement, rend peut-être hommage à l'étymologie tout aussi incertaine du verbe *danser*[3] : en vieux francique, *dansôn* signifie *tirer*, *traîner*. Sur le mouvement et l'émotion plane donc toujours la menace de l'abandon.

Ainsi, dans le prolongement de ces scènes de danse où les pas se trouvent suspendus et impuissants, la danse durassienne ressemble, à proprement parler, à un langage du corps. Le corps agit comme gestuelle significative qui, même ou surtout lorsque les danseurs se taisent, prend en charge ce que le discours ne peut dire. Lorsque le silence n'est pas seulement absence, mais aussi suspension du geste, moment de figement dans la chorégraphie, la danse devient un mode d'expression parallèle, voire une véritable alternative aux mots. Elle préfigure dès lors la manière dont l'écriture durassienne tente elle aussi de saisir l'émotion dans le mouvement même de la phrase.

3. Danser pour dire : l'éloquence des corps

Danser, chez Marguerite Duras, relève de la magie, voire du sacré : bien qu'elle s'inscrive dans un mode de communication non-verbale, la danse remplace souvent la parole – en particulier lorsque celle-ci fait défaut. Les pas de danse qu'enchaînent Anne-Marie Stretter et Michael Richardson dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* s'avèrent d'autant plus parlants, car ils se lisent comme une déclaration d'amour silencieuse. Grâce au spectacle de danse, les personnages tournent autour du fameux « mot-trou », métonymie de l'indicible, qui permettrait de dire le ravissement. À défaut de trouver les mots justes, à la hauteur de ce ravissement, les personnages durassiens valsent sans se parler, et le texte lui-même semble trembler dans l'enchaînement de ses phrases, revenant lui aussi sur ses pas : « Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l'endroit nu de son épaule. Elle, plus petite, ne regardait que le lointain du bal » (Duras, 2011b, p. 292). La répétition du participe passé « dansé », renforcée par l'adverbe « encore », souligne la dimension corporelle et hypnotique de cette rencontre. Le toucher, mais aussi le regard, opèrent dans cette scène de rapt. La danse fusionne les personnages et les réunit dans le pronom « ils », alors que le regard, individualisé, les sépare en « lui » et « elle ». Le texte se lance ici le défi de rendre l'invisible – à savoir le désir naissant entre les personnages – visible par le truchement du mouvement.

Si pour certains, danser fournit l'occasion idéale de se taire, pour d'autres, il constitue au contraire le moment opportun aux confidences. Dans *Le Marin de*

[3] L'étymologie du verbe *danser* est discutée. Certains rapprochements ont été proposés avec le gallo-roman *dintjan*, désignant des mouvements cadencés, ou encore avec le néerlandais *deinzen*, qui signifie *se remuer en divers sens, reculer, s'éloigner*. La racine germanique renverrait ainsi à l'idée de tension ou d'élan du corps. Cette hypothèse étymologique ne prétend toutefois pas à une certitude stricte sur l'origine du verbe. Voir à ce sujet : https://www.cnrtl.fr/etymologie/danser

Gibraltar, le narrateur confie à Candida, sa partenaire de danse, son intention de se séparer de sa femme Jacqueline. Mais il ne sait pas comment annoncer la rupture à sa femme et, ne sachant pas sur quel pied danser, il s'imagine alors le pouvoir apparemment libérateur de la parole que la danse pourrait détenir :

> Jusque dans son dernier moment, notre couple resterait illusoire. Il me vint un regret un peu fou sans doute, de ne pas l'avoir emmenée au bal. En dansant, qui sait ? on peut peut-être mieux parler, mieux se faire comprendre (Duras, 2011a, p. 575).

Ce que le narrateur tente ici de mettre en mots, ce n'est pas que le bal faciliterait la prise de parole ; il la remplacerait plutôt : véritable rhétorique du corps, la danse parlerait d'elle-même, et pour elle-même, et permettrait aussi de déplacer le sujet de la conversation dans la mesure où le bal « donne aussi matière à discussion » (Loignon, 2020, p. 74), surtout si le silence commence à s'installer.

De la parole remplacée à la parole incarnée, le bal ne se contente plus de faire parler les corps : il les dispose et les expose en transformant la piste de danse en scène de théâtre.

4. Se mettre en scène : le bal des apparences et des rôles

Déjà dans *Les Impudents*, premier roman de Marguerite Duras paru en 1943, le bal baignait dans une atmosphère étrange et inquiétante, dont les interruptions accentuaient encore le trouble. Entre jeu de pouvoir et jeu de séduction, le bal révèle ici les tensions souterraines entre les personnages et noue les différentes intrigues. Car c'est au bal que Maud et les autres figures s'interrogent sur le drame de la servante noyée et tentent de démasquer le coupable :

> L'atmosphère entre deux danses était étrangement silencieuse et peu rassurante, comme si la musique masquait un trouble général.
> Les gens dansaient, se reposaient et buvaient, entraînés dans une sorte de rythme aussi régulier que celui d'une gymnastique (Duras, 2011a, p. 94).

Le mouvement et le bruit – que ce soit l'orchestre qui joue, les pas des danseurs ou le vacarme de la fête – vont ici de pair. Les courtes pauses entre deux danses, marquées par l'immobilité et le silence des personnages qui cessent de parler et de danser avant que la musique reprenne, laissent affleurer un drame latent. La musique et la danse dissimulent en effet le tragique. Le verbe « masquer » entre en résonance avec l'univers théâtral et les arts du spectacle. D'ailleurs, l'esprit festif apparent, les mouvements peu spontanés et la cadence trop uniforme, éveillent les soupçons chez Maud, impatiente de confondre le responsable.

Comme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, où Lol ne part qu'à l'aube, Claire et Marcel dans *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, pièce de théâtre publiée en 1960, s'imaginent leur dernier bal avant leur condamnation pour le meurtre de leur cousine :

> MARCEL : Que ferais-tu au bal, à la fin des fins ? Une valse et tu pourrais mourir.
> CLAIRE, *lumineuse* : Je regarderai. Dans un coin. Jusqu'à la fin, jusqu'au petit jour. C'est tout. Et puis je m'en retournerai d'où je viens, vers toi, ivre de musique et de

> voir. D'avoir vu. D'avoir entendu. D'en avoir vu d'autres. D'en avoir entendu d'autres. D'autres… d'autres… (Duras, 2011a, p. 1287).

La « fin des fins » équivaut à la mort, qui advient ici sous la forme majestueuse de la valse. Mais Claire efface tout mouvement dans son spectacle imaginaire et privilégie le regard – comme Lol plus tard, avide d'observer le couple qui danse. Claire veut savourer la danse non pas par le toucher, mais par le biais des sens visuel et auditif. Les phrases au rythme saccadé, parfois sans verbe, ainsi que les hyperbates soulignent la nonchalance de Claire, qui se dérobe au mouvement. Les points de suspension à la fin de l'extrait, mais surtout les phrases avortées, ralentissent et suspendent complètement cette dernière danse. Dans l'univers théâtral, nous apprend Patrice Pavis, la notion de *chorégraphie* prend justement une tout autre ampleur :

> Car tout jeu de l'acteur, tout mouvement sur la scène, toute organisation des signes possèdent une dimension chorégraphique. La chorégraphie comporte aussi bien les déplacements et la gestuelle des acteurs, le *rythme* de la représentation, la synchronisation de la parole et du geste, que "l'arrangement fondamental" des acteurs sur le plateau (Pavis, 1987, pp. 69–70)[4].

Frôlant la mise en abyme, Claire (re)présente ce dernier bal dans la posture d'un metteur en scène, voire d'un chorégraphe. Les verbes qu'elle emploie – « je regarderai » et « je m'en retournerai » – fonctionnent presque comme des didascalies, précisant son propre positionnement dans la scène qu'elle imagine. Comme si ce n'était que dans l'extériorité du mouvement qu'elle pouvait assouvir sa soif de musique et de danse, de spectacle, en somme. De la mise en scène du regard à celle des corps, le bal apparaît ainsi comme le lieu privilégié où les identités se construisent et se rejouent, toujours dans la logique de la représentation.

Dans quelques textes où la notion de classe s'impose, la danse s'apparente à une lutte sociale. Le bal devient alors le lieu et le temps provisoires d'une suspension de la hiérarchie, où les identités sociales peuvent, le temps d'une danse, être complètement réinventées. Dans le roman dialogué *Le Square*, paru en 1955, la bonne oublie, le temps de danser chaque samedi au bal de Croix-Nivert, sa condition misérable : « Je danse bien, oui, et lorsque je danse, rien de ma condition ne paraît. Je deviens comme tout le monde. Moi-même, j'oublie qui je suis » (Duras, 2011a, p. 1182). La danse gomme le statut défavorisé de la bonne et transporte la danseuse dans une identité si nouvelle, délestée de toute misère, qu'elle en vient à oublier d'où elle vient. Plus encore, la danse « introduit une donnée sociologique » (Loignon, 2020, p. 74) et « participe d'un rituel social » (Loignon, 2020, p. 74). Elle devient ainsi un enjeu institutionnel en ce qu'elle peut promouvoir le mariage : porte d'entrée à l'univers matrimonial, la danse permet aux sœurs de Carla dans *Le Marin de Gibraltar* ainsi qu'à la bonne dans *Le Square*, de tisser déjà, quoiqu'à moitié, les liens sacrés du mariage.

[4] Mise en évidence dans le texte original.

C'est précisément dans ce sens qu'il faut interpréter la conversation des estivants dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* :

> Est-ce qu'on n'est pas tous pour les bals contre tout ce qui peut arriver dans le monde, demanda Sara.
> – Oui, dit Jacques en souriant, pour le triomphe et l'avènement des bals en général (Duras, 2011a, p. 884).

La question rhétorique de Sara, posée sous forme négative, oriente implicitement la réponse vers l'affirmative : même le bal populaire où se divertissent les personnages reçoit dans ce contexte des accents prestigieux. Car la danse instaure un début de règne symbolique où tous les danseurs accèdent finalement au sommet de leur existence. Véritable alchimie, la danse redore le blason terni de l'existence.

Or, cette idéalisation du bal trouve sa limite lorsque certains corps s'en trouvent empêchés. Dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, texte paru en 1962, le triste vieillard se voit contraint à l'immobilité et se sent « solitaire, et désormais impuissant à faire danser ce corps ruiné » (Duras, 2011a, p. 227). À deux doigts de perdre sa fille bien-aimée qui valse dans les bras de Michel Arc, Monsieur Andesmas reconnaît soudainement « l'attrait de la danse, son irrésistible urgence, son existence parallèle à sa fin » (Duras, 2011a, p. 227). Puisqu'elle garantit le rapprochement entre deux personnages, la danse apparaît comme le seul remède à la solitude du vieillard, qui voue à sa fille un amour démesuré. Le vocable « urgence », indiquant l'empressement du personnage, entre en contraste avec sa mobilité réduite et son éloignement de la piste de danse. En haut de la colline, depuis sa terrasse, il ne fait qu'observer la fête dansante qui anime le village dans la vallée.

Alors que dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, la danse symbolisait l'élévation sociale et le partage, elle fonctionne dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* comme un facteur d'exclusion contribuant à l'isolement du vieillard. Le même motif fait ainsi basculer le lien en séparation, comme si la danse contenait déjà sa propre négation.

5. Danser et disparaître : mouvement et dissolution du sujet

Le motif du bal convoque souvent l'idée du silence et du vide. Irrémédiablement tourné vers une fin tragique, le bal dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* présente des signes négatifs annonciateurs qui donnent le vertige du néant : « L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait. La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide » (Duras, 2011b, p. 289). Le vocable « vide » révèle qu'en définitive, on écrit et on danse chez Marguerite Duras au bord de l'abîme : il s'agit d'un espace d'effacement possible où le mouvement paraît tout à la fois prévenir ou accélérer la chute, entendue ici comme le basculement du sujet, à l'exemple de Lol à la fin du bal, dans l'effondrement psychique. Ou pour reprendre les propos de Philippe Besson :

> On est au bord d'un précipice, et soudain on danse. Parce qu'elle fait de la musique, Duras. Alors, on danse. On n'a pas besoin de comprendre. On a juste besoin de s'abandonner à la musique (Besson, 2011, p. 69).

Et surtout au mouvement du corps qui aime ou qui a aimé. Quand la parole échoue à dire le ravissement, c'est le mouvement du corps, et aussi celui de la phrase, qui prend le relais. Cette pirouette entre mouvement et disparition – c'est-à-dire la dissolution conjointe de la parole et du sujet dans l'expérience de la fascination amoureuse, notamment chez Lol – constitue l'un des paradoxes fondateurs de l'esthétique durassienne : la danse permet à la fois l'affirmation de la vie et l'avènement de la catastrophe.

Les pas peuvent s'avérer tout aussi destructeurs que l'immobilité. C'est paradoxalement Lol V. Stein, paralysée dans la scène du ravissement, qui écrase le souvenir du bal de T. Beach et sa nouvelle ville de résidence, S. Tahla, sous ses pas – car Lol se promène comme d'autres dansent :

> Le bal sera au bout du voyage, il tombera comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, elle l'enterre. Dans l'avenir ce sera de cette vision aujourd'hui, de cette compagnie-ci à ses côtés qu'elle se souviendra. Il en sera comme pour S. Tahla maintenant, ruinée sous ses pas du présent (Duras, 2011b, pp. 379–380).

Point de départ et destination finale à la fois, le bal de T. Beach, aux confins du souvenir et de l'oubli, se fige dans la mémoire trouée de la protagoniste, qui erre désormais dans S. Tahla parce qu'elle ne pouvait danser à T. Beach. La marche, empreinte de nostalgie, apparaît ici comme une forme diminuée et ralentie de la danse : elle en constitue le souvenir, ou plutôt le vertige.

Au corps en mouvement s'oppose la lenteur qui compromet souvent la danse durassienne : sous l'effet de cette décélération, la danse ne s'apparente plus qu'à une marche mortelle. Dans *L'Amour*, encore une reprise du *Ravissement* datant de 1972, la danse ralentie revêt une dimension macabre : « C'est une marche lente aux solennels accents. Une danse lente, de bals morts, de fêtes sanglantes » (Duras, 2011b, p. 1284). S'ajoute ici l'aspect cérémoniel de la danse qui semble célébrer les obsèques symboliques de Lol V. Stein. L'allitération en « l » résonne comme une lente plainte funèbre, gravée dans la pierre tombale de Lol V. Stein.

Cela revient à dire que le couple qui danse au bal fatidique joue le rôle de bourreau qui exécute la femme exclue. Dans *La Femme du Gange*, scénario et film de 1973, le Voyageur entend l'air du bal et le compare à un hymne de la mort : « Le Voyageur écoute l'air du bal de S. Thala. Fixe. L'hymne de la mise à mort par *eux* exécutée. Eux, les amants du bal de S. Thala » (Duras, 2011b, p. 1459). L'écriture s'approprie la polysémie du verbe « exécuter », qui signifie dans ce contexte tout à la fois réaliser une danse, interpréter une musique et mettre à mort la femme ravie.

Cette tension entre mouvement et effacement atteint son point culminant dans *India Song*, œuvre hybride (texte, théâtre, film) qui retrace, à travers un dispositif de voix[5] et de scènes répétées, la trajectoire d'Anne-Marie Stretter, épouse de l'ambassadeur de France à Calcutta, évoluant progressivement dans un univers

[5] Dans *India Song*, la parole est dissociée de l'image et du geste, produisant un effet de décalage entre récit et représentation.

de danse, de désir et d'absence vers sa dissolution existentielle. Dès les premières indications du scénario, le décor semble étouffant et figé dans une temporalité indéfinie : « Immobilité totale. Aucun vent dans le parc. À l'intérieur, ombre dense. C'est le soir ? On ne sait pas. […] Rien ne bouge, rien, que ce ventilateur d'une «fictivité» de cauchemar » (Duras, 2011b, p. 1525). L'immobilité se traduit ici par l'absence de vent, de lumière et de circulation, tandis que les phrases nominales et les négations suspendent toute progression dramatique. Le ventilateur au ralenti illustre le paradoxe du mouvement durassien : il tourne, mais avec une telle lenteur qu'il semble à l'arrêt – comme si le ventilateur participait à une atmosphère irréelle, fantomatique.

Dans cet espace presque mortuaire, la danse apparaît comme une résurgence fragile : « La femme habillée de noir et l'homme qui est assis près d'elle se mettent à bouger. Sortent ainsi de la mort. Leurs pas ne font pas de bruit » (Duras, 2011b, p. 1527). Le passage de l'immobilité au mouvement se fait dans le silence et l'indistinction. La musique d'*India Song* déclenche progressivement l'apparition du geste : « On ne voit pas tout d'abord le mouvement, le début du mouvement : il commence très précisément avec la première note d'India Song » (Duras, 2011b, p. 1527). La succession de phrases brèves – « Ils se sont levés. / Ils se sont rapprochés. / Que font-ils ? / Ils dansent. / Ils dansent. Nous nous en apercevons quand déjà ils dansent. / Ils dansent lentement, ils dansent » (Duras, 2011b, p. 1527) – mime l'émergence progressive du mouvement et met en évidence une syntaxe fragmentée qui cherche elle-même son rythme.

Lorsque les personnages enchaînent blues, tangos et fox-trots lors de la réception à l'ambassade, la danse devient recherche de rapprochement, voire de fusion : « Ils dansent. / Ils se rapprochent dans la danse jusqu'à ne faire qu'un. / […] Fondus dans la danse, l'un dans l'autre, presque immobiles. / Puis, immobiles » (Duras, 2011b, p. 1529). Si la danse semble culminer dans l'union, elle ne conduit pas à l'accomplissement du désir mais à sa destruction progressive, jusqu'au point où l'immobilité finale confine à la disparition.

Les déplacements des danseurs dans *India Song* évoquent parfois l'univers du *Lac des cygnes*[6] : les corps semblent flotter sur la piste, soustraits aux lois ordinaires du temps. À l'instar des héroïnes du ballet romantique, la grâce fragile d'Anne-Marie Stretter demeure inséparable d'une conscience tragique où l'élégance du mouvement annonce la mort. Si le cygne s'abandonne dans une danse épuisante qui se solde par son agonie, Anne-Marie Stretter danse empreinte de mélancolie et de dissonance existentielle : « Elle se tient au milieu d'elle avec une grâce où tout s'abîme, dans un inépuisable silence. Grâce que les voix essaient précisément de

[6] La référence au *Lac des cygnes* fonctionne ici comme analogie esthétique : il ne s'agit pas d'une influence directe mais d'un rapprochement imaginaire entre la grâce des héroïnes et la disparition du corps dans le mouvement. Le verbe *revoir* entre en écho avec la célèbre réplique de Lol V. Stein. À la question du narrateur Jacques Hold – « Que désirez-vous ? » – elle répond : « Les voir » (Duras, 2011b, p. 340), en référence à Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, qui ont dansé ensemble lors du bal de T. Beach. Comme Lol V. Stein, les voix d'*India* Song, partageant la même obsession, tentent de « revoir » la scène fondatrice et traumatique du bal.

revoir[7], poreuse, dangereuse […] » (Duras, 2011b, p. 1618). Repliée sur elle-même, elle apparaît comme un centre de gravité autour duquel s'organisent les regards, tout en demeurant inaccessible et insaisissable. Ici, la grâce n'élève pas : elle engloutit, transformant l'élégance en figure de chute et de disparition.

Oscillant entre mémoire et oubli, bruit et silence, mouvement et immobilité, vivacité et fatalité, la danse dans *La Femme du Gange* fascine par son ambivalence qui l'inscrit tantôt dans la violence tantôt dans la douceur : « Terreur : la douce et chaude demeure de L. V. S. recèle un ouragan silencieux, elle repose sur le bal mort de S. Thala » (Duras, 2011b, p. 1465). Les antithèses qui unissent terreur et douceur, froideur et chaleur, mort et repos, se condensent dans l'oxymore « ouragan silencieux » : véritable tempête où le vent tournoie comme un danseur *derwish*. L'ouragan métaphorise la violence avec laquelle le couple dansant de T. Beach envahit la piste de danse : une violence latente, encore en gestation qui contamine le pas de danse et la main de l'auteure. L'étude de Minako Kono sur la danse durassienne corrobore cette ambivalence où « la danse représente une sorte d'expansion imaginaire, à l'aide de deux mouvements contradictoires, l'un qui est lent, l'autre vivace » (Kono, 2019, p. 196).

Certes, la danse fait revivre un traumatisme du passé : avant Lol V. Stein, dont le cri au bal précède la folle indifférence, le bal ouvre des plaies dans *La Vie tranquille*, deuxième roman durassien paru en 1944. En effet, c'est à l'occasion d'un bal que le père de Françou, bourgmestre d'une petite ville belge, a perdu sa fonction officielle et a été contraint à l'exil. Mais écrire et danser au bord de l'abîme, c'est aussi s'ouvrir à l'inconnu ou redécouvrir le trop connu. La protagoniste Françou en quête identitaire, trouve plus tard dans la danse – bien que symbolique – un moyen d'affirmation de soi :

> Il faudrait oser se regarder soi-même jusqu'à danser pour soi seule, me quitter moi-même jusqu'à me danser, danser devant moi le triomphe de mon ignorance absolue de moi et de mon ignorance de tout (Duras, 2011a, p. 239).

La danse traduit l'audace d'être soi, presque l'égoïsme ou du moins l'égocentrisme de la protagoniste. La triple répétition du verbe « danser » insiste sur le mouvement d'aller-retour, à la fois élan et retour à soi, qui anime de nombreuses figures féminines dans l'*opus* durassien : en définitive, il faut, pour ainsi dire, sortir de soi pour entrer en soi. Le vocable « triomphe » revient plus tard dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, où les estivants trinquent « pour le triomphe et l'avènement des bals », comme si la danse ressemblait à un combat des corps et des cœurs.

6. Conclusion : pour une choré-graphie du texte

Se rejoignant dans la dynamique syntaxique et la matérialité – entre répétitions, reprises et suspensions –, le geste d'écriture et le pas de danse fixent le mouvement, tant bien que mal chez Marguerite Duras. Écrire revient alors à chorégraphier les mots, à créer une partition des gestes, à organiser leurs déplacements dans la phrase comme

[7] Mise en évidence dans le texte original.

autant de figures sur une scène. C'est pourquoi l'écriture durassienne, parfois fugace, détourne le motif de la danse pour faire virevolter les mots. Et la phrase se construit dans la cadence même du mouvement, entre élans et ruptures, accélérations et arrêts. Dans *La Vie tranquille* par exemple, Françou tente d'appréhender l'adjectif « bizarre » qui définirait son frère, dans une approche esthétique :

> Lorsque Luce disait qu'il était bizarre, cela n'avait pas de sens mais je ne pouvais m'empêcher de retrouver mon ancien petit frère. « Bizarre. » Nicolas dansait dans ma tête au-dessus de ce mot, âgé de tous les âges qu'il avait eus successivement, tournait autour, s'en échappait et y rentrait sans cesse, tantôt tout petit comme Noël, tantôt suant et tremblant de sa bataille avec Jérôme. Tel que je le voyais là ce soir, il se tenait sur la crête de ce mot vague, mince, rêveur, comme un danseur (Duras, 2011a, p. 184).

Insensé et évidé, le mot « bizarre » ne peut habiter son espace creux qu'au moyen d'une danse imaginaire. Dans son article sur la syntaxe de la danse, Véronique Fabbri avance que « la danse semble accréditer l'idée qu'il puisse y avoir un art de la syntaxe qui ne serait pas un art du sens » (Fabbri, 2011, p. 86). L'écriture durassienne relève plutôt d'un art de la spatialisation. C'est pourquoi Françou s'imagine le mot, complètement soustrait à son contexte, exalté par les mouvements de Nicolas. C'est encore par le biais de la danse que Nicolas parvient à la cime et au sommet du mot. La crête rappelle aussi le combat de coq au début du roman, entre Nicolas et son oncle Jérôme, confrontation qui se solde par la blessure mortelle de ce dernier. Danseur et auteur s'apparentent à des funambules qui doivent avancer « pour le triomphe et l'avènement des bals » et des mots : car le mouvement, celui des pieds ou des mains, marque toujours une victoire sur les amours déchues, la fatalité, l'immobilité, la mort, et le silence, enfin.

Frôlant le *furor*, la danse durassienne se veut, comme sa langue, sensuelle et sinueuse : dans une syntaxe investie spatialement, les mots s'élancent et reviennent sur leurs pas, entre variation et répétition. Par la danse, « la musique devient dessin » (Halévy, 1995, p. 45) et écriture, pourrait-on ajouter pour Marguerite Duras.

Chez Marguerite Duras, danser et écrire se font souvent du même pas pressé, pour mettre en scène « l'écriture courante, [...] qui court sur la crête des mots » (Duras, 1984, p. 93), qui travaille ses pointes. À la même grâce qu'une ballerine, l'écriture durassienne cultive ce qu'elle baptise « la maigreur des mots », en les libérant de la syntaxe prisonnière et en les faisant entrer dans une nouvelle choré-graphie :

> Faire des pointes, pour une danseuse, c'est se tenir en équilibre sur l'extrémité du chausson. La danse sur les pointes a pour conséquence de suggérer l'élévation, de provoquer la sensation de légèreté et d'affiner la silhouette (Baril, 1964, p. 43).

« Courante » garde certainement son sens premier de *courir*, compromis entre la marche, plus lente, et la danse, plus sophistiquée. Selon cette expression que l'auteure accole à sa pratique d'écriture, il s'agit de saisir les mots dans leur envol, dans un exercice de style délicat – comme la danseuse qui fait ses pointes. L'expression

« écriture courante » fait finalement écho à la danse courante, que Jacques Baril décrit en ces termes :

> Elle était composée de mouvements en zigzag, faits d'une suite de deux pas simples et d'un double pas, successivement exécutées à gauche et à droite. [...] Vers le milieu du XVII^{e}, l'allure de la courante est animée, mais elle se modifie par la suite pour devenir en France une danse grave, lente et glissée terre à terre (Baril, 1964, pp. 15–16).

Le tracé sinueux et la linéarité brisée se reflètent dans le style Duras, qui privilégie la parataxe et les propositions nominales, parfois réduites à un seul mot. Voilà le chaos d'où naissent la danse et l'écriture durassienne, soumises à une double torsion et alternant l'arrêt et l'élan. Si la danse courante perd progressivement en vélocité, l'écriture courante de Marguerite Duras s'accélère jusqu'à faire valser et sauter les mots.

Ce qui se dessine ainsi, à travers le bal, la danse et surtout leurs formes d'effacement, c'est une conception de l'écriture comme intensité rythmique. La phrase durassienne ne décrit pas le mouvement : elle le suspend, le fragmente, le rejoue, le fait vibrer. En prolongement de cette réflexion sur la forme « courante », il est possible de conclure par cette formule empruntée aux philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui condense le déplacement du représentatif vers le sensible : « L'écrivain se sert des mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 167). Et danser, pour Marguerite Duras, choré-graphe à ses heures perdues. Comme une danseuse, la phrase durassienne avance, trébuche, s'arrête, repart, tombe et s'élève avec grâce. Danser et écrire deviennent sous la plume durassienne deux modalités d'un même geste fragile qui tente, phrase après phrase, pas après pas, de maintenir le corps du désir en mouvement.

Bibliographie

Baril, J. (1964). *Dictionnaire de danse*. Paris : Seuil.

Besson, Ph. (2011). On avance sans savoir et soudain on danse. *Le Magazine littéraire*, 513, p. 69.

Cnrtl (2012). Danser. https://www.cnrtl.fr/etymologie/danser

Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.

Duras, M. (1984). L'inconnue de la rue Catinat. Entretien avec Le Masson, H., *Le Nouvel Observateur*, pp. 93–94.

Duras, M. (1999). *Dits à la télévision*. Entretien avec Dumayet, P. Paris : E. P. E. L., « Atelier ».

Duras, M. (2011a). *Œuvres complètes*, I. Paris : Gallimard, « Nrf / Bibliothèque de la Pléiade ».

Duras, M. (2011b). *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard, « Nrf / Bibliothèque de la Pléiade ».

Duras, M. (2014). *Œuvres complètes*, III. Paris : Gallimard, « Nrf / Bibliothèque de la Pléiade ».

Fabbri, V. (2011). Syntaxe de la danse. In Game, J. (éd.), *Le Récit aujourd'hui. Cinéma, danse, littérature, musique, peinture, performance, théâtre, vidéo*. Paris : PUV, « Esthétiques hors cadre », pp. 85–108.

Halévy, D. (1995). *Degas parle*. Paris : Bernard de Fallois.

Kono, M. (2019). Duras et l'art asiatique : la mendiante à travers la danse dans « Ballerines cambodgiennes ». In M. Royer & L. Upadhyay (éd.), *Marguerite Duras. À la croisée des arts*. Bruxelles, Berlin, Berne, New York, Oxford, Vienne : Peter Lang, « Marguerite Duras », pp. 191–200.

Loignon, S. (2020). Bal. In B. Alazet & Ch. Blot-Labarrère (éd.), *Dictionnaire Marguerite Duras*. Paris : Honoré Champion, « Dictionnaires & références », pp. 74–75.

Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor /éd. sociales.

Podvin, V. (2019). La musique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : un détour artistique nécessaire à la restitution de la parole folle. In M. Royer & L. Upadhyay (éd.), *Marguerite Duras. À la croisée des arts*. Bruxelles, Berlin, Berne, New York, Oxford, Vienne : Peter Lang, « Marguerite Duras », pp. 175–190.