



*Société Internationale*  
*Marguerite Duras*

**BULLETIN N°39**  
**2021**

[www.societeduras.com](http://www.societeduras.com)

## SOMMAIRE

ÉDITORIAL	p. 2
JOURNÉE D'ÉTUDE MARGUERITE DURAS	p. 4
COMPTES RENDUS	p. 6
- Julie BEAULIEU, <i>L'Entrécriture de Marguerite Duras. Du texte au film en passant par la scène</i> – Olivier Ammour-Mayeur	
- Llewellyn Brown, <i>Marguerite Duras, écrire et détruire. Un paradoxe de la création</i> - Christophe Meurée	
- Mary Noonan et Joëlle Pagès-Pindon (éd.), <i>Marguerite Duras. Un théâtre de voix / A Theatre of Voices</i> - Virginie Podvin	
- Michelle Royer, <i>The Cinema of Marguerite Duras, Multisensoriality and Female Subjectivity</i> - Julie Beaulieu	
- Bulle Ogier et Anne Diatkine, <i>J'ai Oublié</i> - Annie Lachaise	
- <i>Marguerite Duras : Passages, croisements, rencontres</i> , Olivier Ammour-Mayeur, Florence de Chalonge, Yann Mével et Catherine Rodgers (eds) - Margaret Sankey	
- Jean Cléder, <i>Marguerite Duras</i> - Emmanuelle Hascoët	
- Najet Limam-Tnani et Joël July (éd.), <i>Le Marin de Gibraltar de Marguerite Duras – Lectures critiques</i> - Virginie Podvin	
- <i>Femmes et littérature : Une histoire culturelle II</i> , Martine Reid (dir.) - Françoise Barbé-Petit	
- Yannick Kujawa, <i>Toujours l'inconnu, fiction(s)</i> - Sylvie Loignon	
- Sylvie LOIGNON (dir), <i>Marguerite Duras et le fait divers</i> suivi de <i>Lectures de La Vie tranquille</i> - Carine Capone	
- À propos du <i>Camion</i> - Catherine Gottesman	
- Suzanna Andler de Benoît Jacquot - Joëlle Pagès-Pindon	
SPECTACLES À VENIR ?	p. 42
ADHÉSION À LA SOCIÉTÉ	p. 43

## ÉDITORIAL

Depuis 2019, le Bulletin de la Société internationale Marguerite Duras a pour vocation de rassembler, sous la forme d'un numéro spécifique, les comptes rendus parus au fil de l'eau sur la page du site de la SIMD qui leur est dévolue. Dès lors, après avoir connu un format papier biannuel durant les vingt premières années de son existence, le Bulletin lui-même a été appelé à changer de support - et d'équipe - il est désormais publié en ligne, une fois par an, sur le site de la SIMD ([www.societeduras.com/le-bulletin](http://www.societeduras.com/le-bulletin)). L'Assemblée Générale du 5 septembre 2020, s'est accordée pour fixer une date de publication annuelle du Bulletin à la première semaine du mois de septembre. Il est à rappeler que le nouveau *Bulletin* ne comporte toutefois plus de sections dévolues aux « articles scientifiques », manque suppléé par la création, en 2020, des *Cahiers Marguerite Duras*.

Exceptionnellement, en raison de la crise sanitaire qui nous a obligés à ralentir les travaux, le deuxième numéro de la nouvelle version dématérialisée du Bulletin n'aura pas été mis en ligne avant le mois de Mars 2021, date singulière qui signe les vingt-cinq années de la disparition de l'auteur. Force est de constater que le contexte sanitaire n'a pas eu raison des publications et événements autour de l'œuvre de M.D : lecture d'un grand nombre de pages à la Comédie-Française qui furent diffusées en ligne – celles de Eric Génovèse (« l'apéritif », *Le Marin de Gibraltar*), de Julie Sicard, de Françoise Gillard. Notable, *La cuisine de M. Duras* à retrouver sur youtube comédie-française ou sur Soundcloud. Diffusion sur France 5 le 19 février dernier du film de Lise Baron, *Marguerite Duras, l'écriture et la vie*. Sortie récente, par Gaumont, du DVD *Le Camion*. Exposition de Flore, *L'odeur de la nuit était celle du jasmin*. Tournage, désormais achevé, du film de Claire Simon, *Je voudrais parler de Duras*, qui a pour sujet les entretiens de Yann Andréa et de Michèle Manceau, respectivement interprétés par Swann Arlaud et Emmanuelle Devos. À noter, le très attendu *Suzanna Andler* de Benoît Jacquot, avec Charlotte Gainsbourg dans le rôle phare et la programmation, par la Comédie de Caen, à l'automne prochain, d'évènements autour de la rencontre, en 81, de Marguerite et de Yann Lemée pour une lecture d'*Agatha*.

Les 15 et 16 avril prochains aura lieu, à Buenos Aires, le colloque « Marguerite Duras et les Amériques », organisé par Laurent Camerini. Pour leur premier numéro, dont la sortie est prévue pour l'automne 2021, les *Cahiers Marguerite Duras* publient, à leur tour, un appel à communications sur le thème « Marguerite Duras et le monde anglo-saxon ». Parmi les diverses parutions, nous signalons celle, chez Champion, du *Dictionnaire Marguerite Duras*, dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère. Celle, également, du puissant essai de Simona Crippa sobrement intitulé *Marguerite Duras : lecture neuve de l'œuvre et de l'uniforme M.D.* qui s'articule autour du mythe.

En raison de leur parution au fil de l'eau sur le site internet de la Société internationale Marguerite Duras, les comptes rendus et autres contributions gagnent en visibilité et en souplesse calendaire. C'est pourquoi nous vous encourageons à nous tenir informés des parutions, spectacles, et autres événements scientifiques dont vous auriez connaissance. De la

même manière, nous vous invitons à nous en proposer des comptes rendus critiques que vous pouvez faire parvenir au comité de lecture du Bulletin de la SIMD à l'adresse suivante : [bulletin.simd@gmail.com](mailto:bulletin.simd@gmail.com).

D'ici là, belle lecture.

Virginie Podvin – Andrea Manara

## JOURNÉE D'ÉTUDE MARGUERITE DURAS

Le 30 septembre 2020, s'est tenue à la Maison de la recherche de l'Université de Lille III, la seconde Journée d'étude annuelle Marguerite Duras, coorganisée par Florence de Chalonge (Université de Lille – ALITHILA), Sabine Quiriconi, (Université Paris – Nanterre – HAR) et la Société Internationale Marguerite Duras. Le thème de cette journée était « Marguerite Duras – Le récit à la scène / La scène dans le récit ».

### Présentation

Sur la scène du théâtre, Duras met en valeur le récit et rejette le drame, tandis que son roman fait reposer la conduite narrative sur la promotion de la scène, au détriment du sommaire, de la description ou de l'analyse. Ainsi privilégie-t-elle le récit à la scène et la scène dans le récit. En ce chiasme se joue chez l'auteure la nature des relations entre texte et représentation. Sur scène, Marguerite Duras appelle de ses vœux un théâtre « lu pas joué », concentré sur l'énonciation et donnant à percevoir le processus de l'œuvre en train de se faire. Elle exige dès lors de repenser la séance théâtrale comme une expérience esthétique singulière, qui s'affranchit des pouvoirs illusionnistes de la représentation et des séductions du visible pour qu'apparaisse un récit toujours recommencé, mélancoliquement attaché à faire resurgir – voir – la scène originelle où s'ancrent l'écrit et, tout autant, l'amour ou le désir du crime. Dans le roman de Marguerite Duras, que la scène présente un arrière-plan convenu (« scène typique ») ou qu'elle mette en relief un événement décisif (« scène dramatique »), elle accorde à la dimension visuelle une importance de premier plan. Le lecteur est convié à assister à une action comme sous ses yeux se déroulant mais par les mots s'exécutant. Rhétoriquement, la scène est proche du tableau ou de l'hypotypose : chez Duras, elle ouvre sur l'Autre scène, celle des scénarios fantasmatiques, accordant une place particulière aux scènes originaires. Du côté du théâtre, cette journée d'études propose d'interroger les potentialités scéniques du récit durassien et les dispositifs de convocation, diversifiés, que le théâtre « lu pas joué » a inspirés ou implique sur la scène actuelle. Les communications pourront s'appuyer sur des spectacles mis en scène par Duras mais aussi d'autres metteurs en scène ou chorégraphes, se concentrer sur le travail des acteurs, des scénographes, des concepteurs son ou lumière. Du côté du roman ou du récit de Marguerite Duras, l'interrogation pourra porter sur les relations entre la scène et la structure narrative d'ensemble (la scène porte-t-elle atteinte au récit comme totalité ? force-t-elle à la répétition ? modifie-t-elle le déroulement de l'histoire, son climax ou sa chute ?), mais également sur les topoi que chez Duras la scène mobilise et renouvelle. Au théâtre comme dans le roman, les communications pourront également s'attacher à examiner la question de la voix au sein des relations entre scène et récit ou bien penser la nature esthétique ou sémiologique des liens entre texte et représentation qui animent l'œuvre de Marguerite Duras.

## « LE RÉCIT À LA SCÈNE »

Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (CNRS)

Écouter *L'Amante anglaise* (22 fév.-21 déc. 1969) : entendre la scène de l'oralité

Chloé LARMET (EURArTEC, Univ. Paris-Nanterre, HAR)

« Lire comme ça ou autrement » : *La Pluie d'été* à voix haute (étude d'une mise en scène d'Éric Vigner)

Christine LETAILLEUR (Metteuse en scène)

Entretien avec Sabine Quiriconi (Université Paris Nanterre) sur sa mise en scène de *L'Eden Cinéma* (créée en fév. 2020)

## « LA SCÈNE DANS LE RÉCIT »

Stéphane LOJKINE (Aix-Marseille Université)

« La scène vide où se jouait le soliloque d'une passion absolue dont le sens échappait »

Virginie PODVIN (Univ. de Bretagne occidentale, SIMD)

Scènes du ravissement – ravissement de la scène

Florence de CHALONGE (Univ. de Lille, ALITHILA)

L'Autre scène : hypotypose et récit

Xavier PHANEUF-JOLICOEUR (Univ. Mc Gill)

« C'est fait » : la mort feinte dans *Moderato cantabile*

Marie-Hélène BOBLET (Univ. de Caen)

« – Des façons de parler, il ne faut pas avoir peur » : les scènes dialoguées dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*

## COMPTE-RENDUS

**Julie BEAULIEU, *L'Entrécriture de Marguerite Duras. Du texte au film en passant par la scène*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, 285 pp. Compte rendu de Olivier Ammour-Mayeur. Université de Tsukuba.**

Divisé en trois parties, le livre de Julie Beaulieu entend rendre compte de ce qu'elle qualifie du néologisme d'« entrécriture » dans le processus créatif de Marguerite Duras. Pour l'auteure, le parcours de lecture qu'elle entend proposer souhaite ainsi : « Chercher le fonctionnement de l'écriture durassienne » (p. 16). Elle poursuit son propos et explique que :

tenter la définition de cette entrécriture, c'est aussi lire dans les textes et les films une forme d'utopie : une conception idéale et transgressive du cinéma qui souhaite la mort de l'image filmique, ou plus justement l'abolition de la représentation mimétique qui, pour Marguerite Duras, tue l'imaginaire des spectatrices et spectateurs. (*Ibidem*)

Dès l'introduction, l'auteur affiche clairement les lignes directrices de ses développements à venir : prenant appui sur les théories déconstructrices de Derrida quant aux liens existants entre parole et écriture, la suite de sa réflexion prend non moins ses sources aux pensées de Deleuze et Sibony. Plus particulièrement, la notion d'entre-deux développée par le psychanalyste dans les années 90 forme ainsi le socle sur lequel reposent les démonstrations de l'ouvrage de Beaulieu. Divisé en trois parties, donc, chaque partie est elle-même divisée en trois chapitres : La « Première partie : Une écriture filmique à venir » comprend « La poétique durassienne » (pp. 37-55) ; « La lecture cinématographique de *Un Barrage contre le Pacifique* » (pp. 57-79) et « Du poétique au filmique dans le texte théâtral » (pp. 80-94).

La « Deuxième partie : L'entre-deux-écritures » est constituée de « Le mouvement de l'écriture et l'écriture du mouvement » (pp. 99-128) ; « Le devenir de l'écriture » (pp. 129-158) ; et « Entre texte, théâtre et film » (pp. 159-183).

Enfin, la « Troisième partie : La Poétique d'une écriture avant-gardiste » propose les chapitres : « Une écriture montée » (pp. 191-211) ; « Une écriture poétique » (pp. 213-235) ; et « une écriture subversive » (pp. 237-262).

Avant d'aborder l'argument principal du livre, il est nécessaire de signaler un souci d'architecture de l'ensemble, qui, comme le mettent en évidence certains des titres de ces chapitres, pêche par là où le livre souhaite innover.

Si le fond du propos est riche quant à l'articulation du travail scripturaire durassien entre roman, théâtre et cinéma – avec tous les glissements d'un genre à l'autre que met en relief l'ouvrage de Beaulieu –, et alors que certains passages de l'ouvrage sont particulièrement stimulants, l'organisation d'ensemble donne malheureusement lieu à de multiples répétitions d'un chapitre à l'autre, qui ne font cependant pas avancer le projet central de l'analyse. Le livre aurait gagné en force de persuasion si ces redites avaient été élaguées ; donnant ainsi à l'analyse générale un propos plus finement serré. Cette critique étant posée, venons-en à l'argument central du livre.

La poétique durassienne, selon Beaulieu, prend corps dans l'entrécriture, autrement dit dans le creuset d'une « rupture » (p. 15) que l'auteur situe au moment de la publication de *Détruire dit-elle* (1969). Moment, où, alors, « l'écriture émerg[e] de l'entre-deux-genres, de l'entre-deux pratiques comme de l'entre-deux-discours – d'où sa nature fondamentalement intermédiaire » (*Ibidem*). Elle poursuit en soulignant que « L'écriture durassienne se loge dans l'entre-deux : entre deux états, deux mondes, deux temps, deux lieux, deux pratiques. Le texte s'ouvre ainsi sur un vaste réseau de possibilités et d'entrelacements : un autre texte, une autre scène, un autre écran » (*Ibidem*). C'est pourquoi Beaulieu, au fil des chapitres de son livre, cherche à creuser les différents sillons de cette poétique, qui relève non moins d'une forme de porosité, qui rejoue au niveau créatif de la pratique rhizomatique définie par Deleuze et Guattari, selon ce que l'auteure en retient pour son propos :

Dans l'introduction à *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari résument l'essentiel de l'expérience durassienne (écriture et lecture) : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (p. 35).

Proposition conceptuelle à la suite de quoi l'auteur considère que :

C'est ce qui définit le rhizome, mais également l'agencement dynamique que forme l'ensemble hétérogène des écritures durassiennes (texte, théâtre, film), dans lequel se confondent et se déconstruisent les genres (p. 35).

Chez Duras, on le sait, l'œuvre se fait de plus en plus autoréférentielle, au fil des textes. Cette intertextualité interne (qu'on appelle aussi intratextualité), constitue pour Beaulieu le nœud d'ancrage de la prolifération rhizomatique de l'œuvre durassienne. S'appuyant sur les théories de Kristeva et de Piégay-Gros sur cette notion, elle propose alors que, reprenant les termes de Piégay-Gros :

«Le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris» [Piégay-Gros, 2002 : 10-11] (p. 52).

Avant d'enchaîner sur ce nœud opératoire du processus créateur durassien :

J'insiste sur cette dérivation de la notion d'intertextualité, l'*intratextualité*, qui traduit plus adéquatement la dynamique à l'œuvre chez Duras, en particulier lors des cycles de réécriture. L'*intratextualité* désigne deux choses : d'une part, la dynamique textuelle à l'œuvre dans les textes d'une même auteure ou d'un même auteur ; d'autre part, le processus de création qui s'inscrit dans la réécriture (p. 52, italiques dans le texte).

Dans son approche du *Barrage contre le Pacifique* (chap. 2), Beaulieu poursuit son analyse du corpus durassien à travers le prisme des théories deleuziennes, mais à partir de la notion d'image-temps développée par le philosophe dans l'ouvrage du même titre. Elle défend ainsi l'idée que « contrairement à l'image-mouvement qui la précède, l'image-temps déconstruit ou invalide la hiérarchie entre le son et l'image qui prévalait jusqu'alors » (p. 69), avant d'appliquer cette pensée au cinéma/texte durassien :



Le sens prend forme dans ce flottement qu’instaure le rapport onirique de l’image-temps : dans les silences gênant parfois à compréhension ; les blancs de l’écrit, ses vides dans lesquels le lectorat et les personnages se rencontrent, voire se perdent ; les noirs de l’écran, qui effacent tout jusqu’à la représentation, versent dans les profondeurs de la nuit noire comme dans l’oubli (p. 60)

Bref, selon Beaulieu, ce n’est pas seulement à travers la mise en scène cinématographique que Duras met en jeu le principe du rhizome deleuzien, mais dans le creuset de son écriture même, puisque ce serait dès *Un barrage contre le Pacifique* que les principes qui régiront la pratique cinématographique durassienne trouvent leurs prémices :

Le pouvoir de l’imaginaire, que le cinéma a lui-même enlevé aux spectatrices et spectateurs, selon Duras, est par conséquent inscrit au sein même du *Barrage*. En passant à la réalisation, Duras tentera de rendre au spectateur sa capacité d’imaginer (p. 64).

Dans tous les cas, le processus créateur chez Duras entend surtout mettre à l’index toute forme de psychologisme des personnages. Malgré les tentatives de lectures psychanalytiques proposées au fil des ans, Duras entend mettre à plat les personnages, ainsi que leur mise en scène. Puisque, ainsi que Beaulieu le souligne dans le chapitre 3 : « Le théâtre durassien ne met cependant pas l’accent sur le jeu de l’acteur. La mise en scène durassienne repose plutôt sur le personnage-papier, cet être de fiction qui tire ses origines du romanesque » (p. 86).

Propos qui s’applique non moins au cinéma qu’au théâtre chez Duras, puisque, comme le montre le chapitre 4, de *India Song* au *Camion*, en passant par *Son Nom de Venise* et les *Aurélia Steiner*, ou encore *Les Mains négatives*, l’écriture durassienne s’ingénie à provoquer le lecteur-spectateur et à le pousser en ses retranchements : voix déconnectés des corps filmés ; scénario lu face caméra ; ou encore passages au noir d’une image intermittente, l’ensemble de ces pratiques entendent bien le confronter à l’irréalité des êtres présentés sur scène, à la caméra, et dans les pages du livre.

Pourtant, selon Beaulieu, le but ultime de Duras n’est pas de « perdre » le spectateur-lecteur, mais bien de le pousser à devenir activement investi dans l’œuvre qu’il/elle regarde, lit ; puisque : « L’entre-deux désigne ce passage “obligé” par l’autre terme, sa rencontre, pour revenir à la terminologie deleuzienne. L’entre-deux commande cette rencontre de l’un et l’autre » (p. 103).

Cette propension durassienne à essorer ses récits de tout psychologisme simpliste, prend sans doute corps dans ce que Beaulieu appelle, dans le chapitre 5, l’entre-deux pulsion de vie-mort. Qui se reflète, selon elle, dans ses tentatives d’épuisement des récits et des images :

Duras entretiendra sa vie durant un rapport de meurtre avec le cinéma compris comme une forme de projet mythique (voire mystique), qui deviendra peu à peu un signe patent du travail du deuil et de la mélancolie qui sous-tend la pratique de son écriture fondée sur la redite et le ressassement (p. 130).

Avant d’ajouter :

C’est en effet dans la perte – dans l’absence ou le manque, dirait Duras – que l’écriture durassienne trouve son plein épanouissement, sa force, à la rencontre de la répétition

qu'implique la réécriture comme principe fondamental d'une poétique de la mémoire (p. 130).

Le chapitre 6 suivant, retrace *India Song*, avant de le mettre en parallèle avec *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Beaulieu y propose ainsi de lire l'entre-deux mis en scène dans ces deux œuvres comme un jeu de « distanciation » (p. 171) cherchant à provoquer un « émoi » (*Ibidem*) causé par « cet écart volontaire entre le dit (lu) et le vu (non représenté), qui fait table rase de la tradition mimétique de la représentation » (*Ibidem*).

Enfin, les trois derniers chapitres essaient de théoriser en quoi l'écriture durassienne relève d'une « poétique avant-gardiste ». Prenant appui sur *Le Navire Night*, *Les Yeux verts*, *La Vie matérielle* et *Écrire*, le chapitre 7 entend définir l'écriture-Duras en tant qu'« écriture montée », où « dans l'esprit d'Umberto Eco [celui de *L'Œuvre ouverte* et *Lector in Fabula*], le texte consiste en un *tissu d'espaces blancs* que le lecteur doit combler » (p. 209, italiques dans le texte).

Le chapitre 8, quant à lui, propose un rapprochement entre Duras et plusieurs cinéastes avant-gardistes des années 50-80, et plus particulièrement Maya Deren. C'est sans doute d'abord « l'importance du langage » (p. 215) pour tous ces artistes qui provoque ce rapprochement ; ce que Beaulieu tentera de mettre en relief à travers les analyses de *India Song* (encore une fois), et de *Césarée*, mis en regard des productions de Deren.

Le dernier chapitre, lui, interroge l'« esthétique et politique » (p. 239) durassiennes, à l'aune de la notion de la subversion poétique de son œuvre. Afin d'en déployer les propositions, Beaulieu revient sur la série des Aurélia Steiner, sous le prisme de « écriture et histoire » (p. 246) et de « écriture, mémoire, histoires » (p. 260), où le passage du singulier au pluriel marque le pas de la différence analytique. D'un syntagme l'autre, la notion d'oubli s'installe entre les lignes du texte, puisque, comme le souligne Beaulieu :

Travailler la mémoire comme l'artiste modèle les reliefs d'une sculpture, c'est s'efforcer d'oublier. Pour faire acte de mémoire, il faut accepter d'avoir oublié. Dès lors, l'écriture durassienne se fait écriture de l'oubli. C'est précisément ce que s'emploie à parachever la réécriture, technique d'écriture chère à Duras, qui ne peut s'effectuer sans l'oubli partiel ou total du texte (ou du film) qui précède (*Ibidem*).

Cette portée politique du texte, soutenue par le jeu de l'entrecriture, amène Beaulieu à conclure sur une mise en perspective de l'œuvre durassienne avec la pensée *Queer* qui vient, à partir des années 90, faire dérailler tous les poncifs liés à l'ordre identitaire ; notamment dans ses substrats genrés des sexes.

Comme le rappelle Beaulieu : « En tant que discours critique, les théories *queer* portent une attention particulière au pouvoir de la norme dans la construction des représentations des identités sexuelles » (p. 267, italiques dans le texte), avant de proposer un peu plus loin :

Une approche *queer* de la sexualité dans les textes durassiens, plus particulièrement dans *L'Homme assis dans le couloir*, *La Maladie de la mort* et *Les Yeux bleus cheveux noirs*, s'avère une piste stimulante à emprunter pour appréhender non seulement le caractère transgressif des écritures durassiennes, mais aussi d'autres productions féminines qui s'inscrivent dans ce même sillage (*Ibidem*, italiques dans le texte).

À n'en pas douter, cette proposition, loin de se vouloir un point final aux nombreuses propositions offertes dans *L'Entrécriture de Marguerite Duras*, se veut plutôt un nouveau point de départ pour de nouvelles explorations théoriques... À suivre et à arpenter, donc, à travers le dédale sans fin des œuvres rhizomatiques de l'écrivaine.

**Llewellyn Brown, *Marguerite Duras, écrire et détruire. Un paradoxe de la création*, Paris, Classiques Garnier, « Lettres modernes Minard », 2018, 310 pp. Compte rendu de Christophe Meurée. Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles.**

Certains livres se veulent des sommes, articulant à la fois synthèse et prospection dans un champ d'étude. Le livre de Llewellyn Brown est de ceux-là, s'inscrivant, ainsi que l'auteur le précise dès les remerciements, dans la suite logique des articles qu'il a composés pour le *Dictionnaire Marguerite Duras*, attendu prochainement aux éditions Honoré Champion (dir. Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère). Relevant le défi de se saisir d'un sujet – le lien entre l'écriture et la destruction – et d'un cadre théorique – la psychanalyse – pourtant presque saturés au sein des études durassiennes, ce livre interroge la « valeur structurante » (p. 11) du thème de la destruction au sein de l'œuvre de l'écrivain français : « la destruction *fait œuvre* : elle constitue la matière et la problématique de la création durassienne » (p. 296). Dans cette perspective, l'auteur de cette étude articule à la destruction le concept d'« illimité », qu'il définit comme « le démenti de [tout] pouvoir » (p. 208) qui s'y confronte.

Llewellyn Brown part de l'image extrêmement fascinante des barrages de la mère pour asseoir les deux concepts dont l'ensemble du livre va montrer l'articulation au sein de l'œuvre de Duras, tant sur le plan thématique que sur le plan formel. En effet, cherchant à endiguer les eaux d'une mer qu'elle assimile à un océan, la mère bâtit des barrages comme si elle cherchait à contenir « la monstruosité qui se trouve en elle-même » (p. 19), cette « illimitation » de la jouissance qui, dans la théorie psychanalytique d'obédience lacanienne, menace la logique du désir qui régit l'expérience humaine. En ce sens, la métaphore du Pacifique constitue la première grande manifestation de la destruction que l'œuvre de Duras cherchera tant à promouvoir qu'à cerner – comprendre et canaliser – par l'écriture.

Opposant ensuite *Un barrage contre le Pacifique* et *Le Ravissement de Lol V. Stein*, d'un côté, et *Détruire dit-elle*, de l'autre, Brown montre que la destruction se présente de deux manières chez les personnages : soit comme une « disposition latente », chez Lol ou chez la mère de Suzanne, soit comme un « impératif » auxquels Stein, Alissa et Max Thor se trouvent en butte de répondre (p. 32). Selon ces « deux approches complémentaires de la destruction » (p. 51), Lol est prise dans les rets d'une dépersonnalisation, alors que les personnages du roman de 1969 visent une utopie à venir. « Tous les personnages [...] paraiss[ent] comme autant de variantes d'une position à l'égard d'une destruction illimitée », résume Brown (p. 144). La destruction tend à abolir l'identité des personnages, « béance » dont la « configuration triangulaire » qui les unit tend à les préserver. Néanmoins, « l'absence d'une instance susceptible de mettre le sujet à l'abri de la jouissance » et « la difficulté à construire un objet susceptible de pallier la menace mortelle » (p. 49) conduisent à un « inaboutissement de la destruction » (p. 50). Le « processus de destruction » tend toutefois à « ouvrir les personnages à une disponibilité »

(p. 51) qui, comme l'ouvrage de Brown le démontrera, est également la disponibilité de l'écrivain : « Écrire consiste [...] à écarter l'intentionnalité pour atteindre une vacance » (p. 275).

Le livre de Brown se donne comme un ensemble de propositions, judicieusement nourries par la pensée lacanienne et post-lacanienne, qui, comme toutes les propositions, peuvent susciter l'adhésion comme le désaccord. J'ai pu, par exemple, être moins convaincu sur l'analyse de la maladie et de l'affectation de l'hôtel qui abrite les personnages de *Détruire dit-elle*, parce que je ne conçois pas Élisabeth Alione et les trois autres protagonistes comme en attente de la destruction (Alissa, Stein et Max Thor favorisent la destruction quand la quatrième y demeure rétive et c'est bien là l'enjeu du récit). Sont tout à fait éclairantes les analyses sur la topologie de *L'Amour* qui ressort au « registre de la pulsion » (p. 57), sur la conception durassienne du sentiment amoureux et de la mort, sur les motifs de la pierre (pp. 87 sq), de la prostitution (pp. 109 sq) et de la chambre noire (pp. 147 sq). De même, l'on appréciera les nuances qui sont apportées à la conception durassienne du Juif en tant que « principe d'illimitation : [...] multiple et foncièrement impossible à localiser » (p. 197), menaçant l'équilibre de toute communauté telle que régie par la loi.

L'ensemble du livre progresse d'une exploration des champs thématiques vers une théorisation du « faire œuvre durassien », qui occupe toute la dernière partie de l'ouvrage (pp. 229 sq). Les réflexions sur l'écriture et la manière dont celle-ci compose un bord permettant à la fois de s'approcher de la jouissance tout en lui faisant barrage, sont lumineuses : « L'écriture marque la trace de cette destruction [« des repères qui soutiennent l'image du vivant »], de l'incessant pulsionnel qui se laissait ignorer tant que le sujet se sentait emporté par ce qui pouvait lui répondre du côté de l'Autre. » (p. 243 et 242 pour l'incise). Ou encore : « La destruction dans l'écriture s'inscrit donc dans une perspective subjective où la démarche de Duras vise à déterminer ce qu'il en est de son existence » (p. 244). L'écriture désigne donc, chez Duras, en dépit du support, une certaine inscription du sujet par rapport au langage, qui déborde les catégories génériques comme les supports (littérature, cinéma, etc.). Partant, le non-savoir et l'oubli ont valeur de fonctions positives dans l'univers poétique durassien : « Sans part d'insu, le sujet durassien se verrait sommé de supporter l'intarissable de l'univers discursif, sa dimension *illimitée* » (p. 279).

Cependant, cette progression est d'une certaine façon interrompue par un excellent chapitre sur la « Rencontre avec l'Histoire » (pp. 179-228), qui fait le point sur trois événements qui ont informé une partie de l'œuvre durassienne : la bombe atomique, la Shoah et l'exclusion du parti communiste. L'on retiendra ainsi que la principale limite perçue par Duras dans le communisme réside dans son « déni de toute vérité subjective » (p. 225), ce qui permet à Brown de montrer comment Duras disqualifie l'idéologie, qui est une abolition de la parole, au profit du politique, qui « honor[e] le statut de l'être parlant » (p. 227). Les analyses de *Hiroshima mon amour*, *d'Abahn Sabana David* et *d'Un homme est venu me voir* sont particulièrement fines et très didactiques du point de vue de la théorie psychanalytique.

Mais précisément, cela donne l'impression que ce chapitre n'est pas à sa place dans l'économie du livre ; il aurait pu et sans doute dû intervenir plus tôt dans l'argumentation. Outre le fait que la plongée dans la matière historique forme une parenthèse par rapport aux analyses relatives à

la construction formelle, de l'image dans *India Song* (pp. 126 sq) jusqu'à la conclusion, ce chapitre vient apporter un exposé simple de l'hypothèse (« C'est, en effet, la notion d'*illimité* qui peut nous permettre de saisir ce qui est en jeu dans la destruction durassienne », etc. – p. 188), de même qu'une série de traits définitoires de concepts psychanalytiques qui, pour le lecteur qui n'est pas versé dans ce domaine, auraient pu s'avérer faciliter sa compréhension.

Quelques menues erreurs et coquilles émaillent également par endroits le livre ; rien toutefois qui vienne entacher le fil analytique qui y est tiré avec adresse, sinon peut-être le choix du sous-titre : assiste-t-on, en effet, avec l'œuvre de Duras, à un « paradoxe » ? Brown semble démontrer, au fil de ses pages, qu'il n'y a là qu'un simulacre de paradoxe, dans la mesure où écriture et destruction sont consubstantielles dans l'acte créateur tel que l'auteur du *Ravissement de Lol V. Stein* le pratique. L'on peut saluer cet ouvrage d'être parvenu à brasser un ensemble d'œuvres très étendu, un pan extrêmement large de la critique – la critique psychanalytique en particulier (Michèle Montrelay<sup>1</sup>, Michel David<sup>2</sup> ou encore Erik Porge<sup>3</sup>, pour les plus connus) –, tout en abordant à nouveaux frais et en unifiant des sujets aussi divers et rebattus que le cinéma, la dépersonnalisation, Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, la judéité, le politique, etc. Livre enté sur la théorie lacanienne, l'ouvrage de Llewellyn Brown n'en est pas moins touche-à-tout, animé par un désir de porter à la lumière le point où se conjoignent le souci de la forme, la conscience subjective et l'éthique d'un grand écrivain, ainsi qu'en témoigne la phrase qui clôt le volume : « En brisant la forme littéraire, Duras atteint l'énonciation, inscrivant, dans l'écriture, la jouissance du sujet dans le langage ; pratiquant une "destruction" porteuse de vie » (p. 297).

**Mary Noonan et Joëlle Pagès-Pindon (éd.), *Marguerite Duras. Un théâtre de voix / A Theatre of Voices*, Leiden / Boston, Brill / Rodopi, coll. « Faux titre », 2018. Compte rendu de Virginie Podvin. Université de Brest.**

Dans *La Vie matérielle*, Marguerite Duras écrit : « Je vais faire du théâtre cet hiver [...], faire du théâtre lu, pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang. »<sup>4</sup> Le comédien durassien a pour seule tâche de « porter le texte hors du livre par la voix seule » et doit éviter toute « gesticulation »<sup>5</sup>. C'est à cette dimension vocale du théâtre de Marguerite Duras, considéré dans sa dimension textuelle et scénique, qu'est consacré le volume bilingue *Marguerite Duras. Un théâtre de voix / A Theatre of Voices* dirigé par Mary Noonan et Joëlle Pagès-Pindon. Le paradoxe, signalé par ces dernières dans la préface, ne concerne pas uniquement la relation de l'auteur au théâtre, qu'elle rejette autant qu'elle admire, il touche l'essence même du genre puisqu'elle lui ôte une caractéristique fondamentale, son aspect visuel, pour ne retenir que son aspect sonore. À cette amputation s'ajoute un « brouillage des frontières » mis en évidence par

---

<sup>1</sup>Michèle Montrelay, *L'Ombre et le nom : sur la féminité*, Paris, Minuit, « Critique », 1977.

<sup>2</sup>Michel David, *Marguerite Duras : une écriture de la jouissance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

<sup>3</sup>Erik Porge, *Le Ravissement de Lacan : Marguerite Duras à la lettre*, Toulouse, Érès, 2014.

<sup>4</sup>Marguerite Duras, *La Vie matérielle* [1987], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 17.

<sup>5</sup>*Ibid.*

les préfacières. Si Duras a écrit plusieurs textes spécifiquement pour le théâtre – *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, *Le Shaga*, *Yes, peut-être*, etc. –, elle a également remis en cause les frontières génériques en créant des textes qualifiés d'« hybrides » par les éditrices du volume (p. VIII). Il n'est qu'à penser à *India Song*, « texte théâtre film ». C'est ce rapport à la fois original et complexe de Duras au théâtre qu'interrogent les quatre parties de cet ouvrage. Les trois premières recensent des articles réalisés non seulement par des chercheurs, mais aussi par des dramaturges et des metteurs en scène si bien que la vocalité du théâtre durassien est envisagé sous ses différents aspects. Quant à la quatrième, elle accroît davantage encore l'intérêt de l'ouvrage en ce qu'elle se compose d'un entretien inédit avec Marguerite Duras mené par Helga Finter le 9 mai 1985 dans lequel l'auteur se confie sur sa conception du théâtre.

## Les Voix du texte

La première partie, intitulée « Les Voix du texte », comprend cinq articles qui envisagent le « théâtre de voix » durassien dans sa dimension textuelle.

Joëlle Pagès-Pindon ouvre le bal en proposant une étude de la genèse de ce qu'elle nomme la « voix adressée » dans *Agatha*, étude qui permet de remonter aux origines de ce « théâtre de voix » durassien. À partir de l'analyse des premiers états manuscrits du texte – qui comportent les caractéristiques d'un texte théâtral – et des entretiens donnés par l'auteur lors du tournage du film *Agatha et les lectures illimitées* – au cours desquels Duras remet en cause la nature théâtrale d'*Agatha* –, Joëlle Pagès-Pindon met en évidence le dépassement de la distinction entre parole et écrit et la naissance d'une « poétique du “livre dit” » (p. 4). Ce qui prime, *in fine*, dans *Agatha*, ce n'est pas le dialogue entre le frère et la sœur mais la voix de Duras elle-même – « Ma voix, tu dois l'entendre quand tu lis. »<sup>6</sup> –, de sorte que le texte tend vers le récitatif, chant pour voix seule.

Dans le deuxième chapitre, Mary Noonan s'inscrit dans une perspective psychanalytique – elle reprend la théorie des « enveloppes psychiques » mise au jour par Didier Anzieu – dans le but de prouver que Duras, dans ses dernières pièces, place acteur et spectateur dans l'appréhension de la perte « au seuil de la représentation symbolique » – “at the threshold of symbolic representation.” (p. 22). À cet effet, elle analyse les stratégies scéniques élaborées par Duras dans *India Song*, *Savannah Bay* et *L'Éden Cinéma*, textes qui situent le spectateur dans un « espace auditif » – “auditory space” (p. 22) –, afin de mettre la dimension spatiale du théâtre au service du retentissement de la voix. La scène durassienne est ainsi assimilée à une « caverne » ou à une chambre d'écho – “a resonating chamber or cavern” (p. 38).

La présence du troisième chapitre surprend, dans un premier temps, eu égard à l'économie générale du volume. Julien Botella y propose, en effet, un examen de la « lumière théâtrale » à travers les exemples de *L'Éden Cinéma*, *Savannah Bay* et *La Musica Deuxième*. Cet « en-deçà » ou cet « au-delà » des mots qu'est la lumière, selon les termes de Julien Botella, (p. 41) semble, *a priori*, opposé à la notion de « voix », centrale dans l'ouvrage, puisque la lumière rappelle au théâtre sa dimension visuelle et non exclusivement sonore. C'était oublier que la lumière peut mettre en évidence la voix – Julien Botella rappelle la récurrence de la

---

<sup>6</sup>*Id.*, « Interview du 12 avril à Montréal et du 18 juin 1981 à Paris » par Suzanne Lamy, *Marguerite Duras à Montréal*, entretiens réunis par S. Lamy et A. Roy, Montréal, Spirale, 1981, p. 57.

didascalie « on voit ce qui est dit » dans *L'Éden Cinéma* (p. 43) – ou que la voix peut surgir d'espaces laissés dans l'ombre. C'était oublier également que la lumière peut être intérieure, il s'agit de celle du mot et elle survient lorsque « l'organe usuel de la vision, l'œil, se ferme » (p. 45), laissant actif le seul sens de l'ouïe.

Laurent Camerini étudie ensuite les réécritures de *La Musica* qui impliquent la démultiplication à l'infini des interprétations. Puisqu'« il y a autant de texte dans *La Musica* qu'en dehors de *La Musica* »<sup>7</sup> comme le révèle Duras, l'écriture déborde du texte si bien que celui-ci est difficile à interpréter pour les acteurs. Ces derniers sont voués à incarner des « identités multiples » (p. 60), des « identités qui se tiennent hors » (p. 61) étant donné que le théâtre durassien propose des variations à l'infini, pariant ainsi « sur la relance », selon le mot de Laurent Camerini (p. 61).

Le dernier chapitre de la première partie ambitionne de circonscrire le projet « poétique, politique et dramatique » (p. 63) de Duras, celui qui consiste à mettre en scène les marginaux. Neil Molloy se concentre sur *India Song* et *L'Éden cinéma* afin de mettre en lumière la restitution, par Duras, d'une voix à ceux que l'on n'écoute pas. Le « théâtre de voix » durassien serait ainsi, dans les années soixante-dix, le théâtre des exclus.

## Les Voix de la scène

Les six articles de la deuxième partie, « Les Voix de la scène », examinent la dimension scénique du « théâtre de voix ».

Marie-Madeleine Mervant-Roux analyse les captations sonores, récemment découvertes, de deux représentations de *L'Amante anglaise* dans la mise en scène de Claude Régy au Théâtre du Palais de Chaillot en 1968. Ces captations, outre le témoignage précieux sur l'interprétation des comédiens et la réception de la pièce par les spectateurs, permettent de prendre la juste mesure de ce « théâtre de l'écoute » qu'est le théâtre durassien puisque la dimension visuelle y est écartée. L'auditeur de ces captations assiste à l'incarnation – grâce aux comédiens – de « l'oralité de l'écrit, l'oralité du texte », incarnation qui aboutit ainsi à l'« oralité de l'oral » (p. 87).

Sabine Quiriconi, dans le septième chapitre, met en évidence la remise en cause, par Duras, des fondements mêmes du théâtre – représentation, jeu, acteur – ainsi que son affranchissement des règles dramatiques et des conventions du genre. Si l'on peut craindre que la radicalité de l'écriture durassienne soit en rupture avec les praticiens du théâtre contemporain, Sabine Quiriconi prouve, au contraire, que le théâtre de Duras peut permettre au metteur en scène d'aujourd'hui d'interroger les mutations actuelles du genre, celles qui touchent, notamment, au questionnement de l'aspect performatif du théâtre, aux nouvelles technologies et à l'hybridation. La nouveauté de l'écriture durassienne ne cesse d'inspirer de nouvelles expérimentations.

Aurélien Coulon analyse ensuite les spécificités du passage à la scène propres au théâtre durassien et ce, en observant le travail de trois metteurs en scène – Michel Raskine (*L'Amante anglaise*, 1996), Éric Vigner (*Savannah Bay*, 2002), Didier Bezace (*Savannah Bay*, 2014) – après avoir mis en évidence le décentrement de l'espace dramatique caractéristique de ces deux

---

<sup>7</sup>*Id.*, entretien avec Marie-Claire Gautier, France 3, 1<sup>er</sup> mars 1985, archives de l'INA.

textes. C'est en effet « ailleurs et autrefois » que se joue l'essentiel dans le théâtre de Duras, conférant au hors-scène une importance capitale. Aurélie Coulon, qui distingue trois manifestations principales de ce hors-scène dans le théâtre durassien – « une zone d'invisibilité localisée sur une scène reléguée à l'arrière-plan, la spatialisation des voix et le récit impossible d'un événement passé » (p. 106) –, étudie les dispositifs scéniques retenus par les metteurs en scène contemporains afin de restituer l'invisible – voix off (p. 111), rideaux de perles de verre divisant la scène en trois parties, variations de lumières (p. 112), matériaux sonores, filmiques et photographiques (p. 113), retour au réalisme (p. 114).

Dans le chapitre neuf, Lib Taylor s'appuie sur son expérience de metteur en scène de *L'Éden Cinéma* et de *Savannah Bay*, pour nous faire comprendre qu'il n'y a guère d'opposition chez Duras entre genre théâtral et exclusivité de la voix puisque c'est précisément la dimension sonore de son théâtre qui crée l'espace scénique.

L'objectif de Quentin Rioual, dans le chapitre suivant, est d'analyser les points de convergence chez Marguerite Duras et Claude Régy eu égard à une pensée esthétique issue du symbolisme fin-de-siècle en s'appuyant, notamment, sur la réception par la presse de *L'Éden Cinéma* en 1977. Selon Quentin Rioual, Duras et Régy se rejoignent dans « l'élimination des artifices du théâtre » (p. 139). Ce faisant, ils renouent avec la conception finisécularaire du théâtre dont les caractéristiques sont l'inutilité de la mise en scène, l'idée de ne pas faire du théâtre pour mieux accéder au théâtre, l'inscription de l'écriture poétique au cœur du texte théâtral, la volonté de montrer l'invisible grâce à la parole. En somme, Duras et Régy réalisent la « mise en scène spirituelle exacte » souhaitée par Mallarmé<sup>8</sup>.

La deuxième partie de l'ouvrage s'achève par un article de Vincenzo Mazza consacré à la rencontre entre Duras et la compagnie Renaud-Barrault, rencontre qui a influé sur l'évolution du théâtre durassien. *Des Journées entières dans les arbres* est ainsi envisagé comme un « tournant » dans l'œuvre de Duras sur les planches (p. 146) puisqu'il prit d'abord l'apparence d'un récit avant de devenir texte théâtral sous l'impulsion de Jean-Louis Barrault.

## Les Voix des témoins

La troisième partie donne à lire trois « Témoignages scéniques ». Isabelle Denhez propose d'abord ce qu'elle nomme une « analyse texto-filmique » à partir de l'exemple de *Nathalie Granger* – et, plus particulièrement, de la scène du feu dans le jardin –, film réalisé en 1972 avant de devenir livre en 1973. De l'aveu même de l'auteur, l'article constitue un « pas de côté » dans ce volume consacré au théâtre puisque c'est le médium cinéma qui retient son attention (p. 159). Tandis que le texte du *Camion* se présente comme une transcription du film, le livre *Nathalie Granger* revêt l'apparence d'une réécriture qui déconcerte le spectateur-lecteur, conscient du décalage singulier entre les deux œuvres. Duras ne procède donc pas à une adaptation du film en texte mais, au contraire, à une « désadaptation » (p. 162). Cette création nouvelle qu'est le livre repose sur l'ajout d'une voix qui raconte – le « pas de côté » n'en est peut-être pas un –, voix « toute puissante » qui érige *Nathalie Granger* au rang de création « démiurgique » (p. 166).

---

<sup>8</sup>Stéphane Mallarmé, Préface du *Coup de Dés*, *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 455.



Forte de son expérience d'auteur de textes pour le théâtre, Marie-Pierre Cattino partage ensuite sa conception de l'écriture théâtrale durassienne, écriture qui se caractérise par une « économie de mots » et une « propension au silence » (p. 172). Entre ces silences, Duras fait advenir une parole essentielle, celle d'un quotidien devenu poétique.

Denise Aron-Schröpfer analyse, enfin, la différence de réception du théâtre durassien au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle afin de souligner la prescience de Duras concernant l'évolution du théâtre contemporain. À cet effet, elle se concentre sur *La Musica*, *La Musica Deuxième* et l'adaptation filmique du même nom. Le « théâtre de voix » voulu par Duras n'est pas le seul élément de modernité constitutif de son œuvre. La prépondérance du silence, le caractère hybride de l'écriture et l'écriture de plateau – c'est-à-dire la naissance du texte sur la scène – sont tous présents en germe dans les textes durassiens, lesquels annoncent ainsi le théâtre d'aujourd'hui.

## La Voix de Duras

Le volume s'achève par la restitution de la voix de Duras grâce à la publication d'un entretien dans sa version originale révisée par l'écrivain elle-même. Helga Finter et Duras se sont rencontrées le 9 mai 1985 chez cette dernière, rue Saint-Benoît, afin d'échanger sur son théâtre et la différence de celui-ci avec l'écriture romanesque et filmique. Sujet principal auquel se greffent *La Douleur*, dernier livre alors paru, et l'Allemagne. Duras présente *La Douleur* comme une expérience « vitale » qui lui fait penser à la « préhistoire » (p. 201). Il s'agit, pour elle, d'un texte dans lequel elle n'est « pas dans le littéraire » (p. 201). Helga Finter demande à Duras de justifier son choix de mettre en scène ses pièces, choix qui contrasterait, selon elle, avec la volonté qu'a Duras d'être « d'abord un écrivain » (p. 201). Et Duras de rétorquer : « est-ce que mon langage de théâtre diffère de mon langage romanesque ? » (p. 202). Les devisantes évoquent ensuite le point indicible suggéré par Duras, dans *Lol V. Stein* ou *La Douleur* notamment, point indicible que seule la musique pourrait restituer :

M.D. – [...] Il faudrait en passer par le truchement d'un opéra, si vous voulez...

H.F. – Oui, par la musique.

M.D. – Oui, même vocale, seulement vocale... (p. 202)

Après l'évocation du retour de Robert Antelme et du nazisme, Duras se confie sur l'adaptation au théâtre. Pour elle, passer d'un texte à un texte théâtral ne consiste pas en une simple transcription. Il s'agit là de « l'erreur de quatre-vingt-dix pour cent des gens qui adaptent des textes. » (p. 206). Au contraire, un profond bouleversement s'impose – « je suis obligée de faire subir au texte des modifications essentielles et définitives [...]. Il faut couper dans le texte » – allant jusqu'au sacrifice : « Je ne connais pas de théâtre sans sacrifice. Il est dans le faire même du théâtre d'être sacrificiel. » (p. 206-207). Cette nature sacrificielle du théâtre, Duras la trouve chez Racine, notamment dans la versification. Elle nuance ensuite sa conception de l'écriture qu'elle distingue, finalement, du théâtre : « Si vous voulez, je suis, curieusement d'ailleurs, beaucoup plus attachée à l'écriture qu'au théâtre. Je ne nommerais pas le théâtre une *écriture* mais peut-être une *mise-en-paroles de l'écriture*. » (p. 209). Le théâtre se caractérise, à ses yeux, comme une « parole adressée », c'est pourquoi elle se distingue des soliloques du théâtre contemporain qu'elle considère comme un « supplice », ne témoignant de l'intérêt que pour les

soliloques beckettien (p. 209). La conversation se pose alors sur le « théâtre de voix », Duras reconnaissant la difficulté de s'entourer de bons lecteurs, qu'elle distingue des acteurs :

M.D. – [...] J'aime beaucoup quand il y a de très grands lecteurs. Là [dans *L'Éden Cinéma*], il y avait Catherine Sellers et Michaël Lonsdale, ce sont des très grands lecteurs et qui sont arrivés à soutenir l'équilibre, à tenir tête à l'écriture... C'est la chose la plus difficile à trouver. On trouve de bons acteurs, mais des lecteurs de textes on ne peut pas en trouver. (p. 210)

Cet ouvrage se distingue donc tant par la qualité des analyses proposées que par la place accordée à la parole de l'auteur. Les différentes voix qui se croisent ici circonscrivent la notion paradoxale de « théâtre de voix ». Afin de prolonger la réflexion sur cette spécificité du théâtre durassien, il conviendrait d'étudier le rapport qu'entretenait Duras avec la forme de théâtre strictement sonore, évoquée en passant par Marie-Madeleine Mervant-Roux dans son article, le théâtre radiophonique.

**Michelle ROYER, *The Cinema of Marguerite Duras, Multisensoriality and Female Subjectivity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, coll. "Visionaries", 2019, 128 pp. Compte rendu de Julie Beaulieu. Université Laval, Québec.**

*The Cinema of Marguerite Duras. Multisensoriality and Female Subjectivity* est le plus récent ouvrage de Michelle Royer à paraître dans la collection *Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers* aux éditions de l'Université d'Édimbourg (Edinburgh University Press, 2019). Il s'agit d'une analyse remarquable en tous points, qui met en lumière l'expérience à la fois poétique et multi-sensorielle du cinéma de Marguerite Duras, deux aspects peu couverts par les spécialistes des études durassiennes.

L'introduction ouvre sur la mention de la publication de l'œuvre complète de Marguerite Duras au sein de la prestigieuse collection *La Pléiade* (Gallimard, 2011 et 2014) ainsi que l'édition de la plupart de ses films en format DVD, ce qui a assuré le développement des études durassiennes et leur perpétuel renouvellement. Le contexte de production des films de Marguerite Duras est également présenté, de sa réception critique (les films durassiens sont caractérisés comme étant abstraits et intellectuels) jusqu'à sa spécificité (la disjonction entre le son et l'image) et son ancrage dans la pensée féministe française des années 1970 (Kristeva, Irigaray et Cixous).

Royer insiste d'emblée sur l'intérêt des chercheurs et chercheuses en études cinématographiques qui travaillent particulièrement sur la réception filmique (la spectature) pour la théorie des sens, notamment le sens du toucher, de même que le développement des études portant sur la synesthésie et la kinesthésie au cinéma, particulièrement les travaux de Laura Marks (2000 et 2002) et Jennifer Barker (2009). Ces récentes recherches soulignent la relation viscérale qu'entretient le cinéma avec son public. Barker insiste par ailleurs sur l'échange sensuel (lié aux cinq sens) qui a lieu entre un film et son auditoire.

Les films durassiens sont expérimentaux, avant-gardistes et innovants; ils mettent à mal les conventions de la représentation cinématographique qui repose sur l'unité du récit et sa cohérence (correspondance entre les images et la bande-son). Royer propose dans cette étude

novatrice une exploration des effets causés par cette rupture des codes du cinéma narratif dans les films de Marguerite Duras :

I will explore the effect of subversion of film conventions on the exposure of the feminine and on the film medium. I will argue that through a disruption of narratives, characterisation, synchronization, visuality and elaborated soundscapes, Duras displaces the emphasis from film narrative to film materiality with its synaesthetic potential and proposes to spectators an immersion in the sensorial world of female subjectivity<sup>9</sup>.

C'est au moyen d'une immersion dans le monde sensoriel de la subjectivité féminine et l'expérience de la condition humaine – le point de vue féminin développé par Duras en tant qu'auteure et cinéaste – que Royer invite lecteurs et lectrices à traverser le cinéma durassien.

Le premier chapitre, « Film theory, multisensoriality and the feminine », pose les bases du cadre théorique. Royer suggère que l'impact du cinéma durassien sur le public gagnerait à être observé sous le prisme des plus récentes théories de la spectature ayant pour objet la multisensorialité. Ces nouvelles approches, pour lesquelles le corps est le foyer de la réception filmique, reposent entre autres sur la phénoménologie, les théories de la perception et les neurosciences. Royer précise que la question du genre (*gender*) doit néanmoins être posée – et c'est ce que l'auteure fera dans son ouvrage – d'autant que ces approches se présentent généralement comme neutre (*gender neutral*), c'est-à-dire découlant d'un point de vue masculin non reconnu comme tel : « As it often the case, gender neutrality results in an unacknowledged masculine viewpoint<sup>10</sup>. »

Dans les années 1970, la sémiotique et la psychanalyse dominent les théories de la spectature (ex. Metz, Beaudry, Mulvey). Le film n'était ni plus ni moins considéré comme un texte qu'il fallait déchiffrer. Depuis quelques années, explique Royer, les théories de la spectature envisagent le cinéma comme une expérience subjective et corporelle (Laine et Strauven, 2009; Kirshner, 2005; Shaviro, 1993). Ces approches considèrent le corps et sa subjectivité comme le site d'une expérience corporelle et subjective propre à chaque spectateur et spectatrice. Ainsi, la corporalité, les affects et les sensations infiltrent les théories de la réception à un point tel qu'il n'est désormais plus possible de considérer le cinéma comme une simple représentation des émotions auxquelles le public s'identifie. Le film existe comme un rhizome qui entre en relation avec les sens des spectateurs et spectatrices, selon Royer, qui fait référence aux théories deleuziennes portant sur l'affect au cinéma<sup>11</sup>.

Si le cinéma ne permet pas une expérience directe des sens, des chercheur.e.s ont pourtant montré que l'expérience filmique est multi-sensorielle (Barker, 2009; Beugnet, 2007, Marks, 2000-2002). Les sens peuvent effectivement être activés et les sensations ressenties de manière indirecte, à l'exemple des manifestations sensorielles de la température selon Antunes (2006), qui stipule que la perception humaine est multi-sensorielle<sup>12</sup>. Ainsi, le public perçoit un

---

<sup>9</sup>ROYER, Michelle, *The Cinema of Marguerite Duras. Multisensoriality and Female Subjectivity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 3-4.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 6.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>12</sup>*Ibid.* p. 11.

film avec tous ses sens et c'est sur cette base que Royer revisite le cinéma durassien, tout particulièrement la fracture entre l'image et le paysage sonore.

Marguerite Duras tourne ses films en France dans le contexte des années 1970 et du féminisme de la différence. L'univers sensoriel de ses films est celui d'une femme qui en est le sujet. L'expérience de l'auteure, décrite dans plusieurs entretiens, et son travail cinématographique ne peuvent être séparés de ses propres perceptions. Pour sonder la subjectivité féminine, Royer fait donc appel aux travaux de féministes françaises, dont ceux de Luce Irigaray, qui a théorisé la spécificité féminine notamment en questionnant la différence sexuelle.

Dans le deuxième chapitre, « Inscribing authorship », Royer trace efficacement le pourtour d'un bref parcours biographique qui guide un lectorat moins familier avec l'œuvre de Marguerite Duras. Ce parcours, néanmoins stimulant pour les spécialistes, révèle l'engagement social et politique de Marguerite Duras, particulièrement dans la révolution de Mai 1968. Profondément communiste, Duras s'opposait à de Gaulle et refusait toute forme de hiérarchie. En 1969, elle réalise *Détruire dit-elle*, inspiré par les événements de Mai 1968, dont l'une des visées était de saper les structures et hiérarchies sociales en place. Pour ce film, Duras brise sciemment les conventions narratives du cinéma. Chez Duras, l'exploration du média cinéma se fait à travers un usage extensif du processus de recyclage. Le travail de Laura Marks (2000), selon Royer, offre un éclairage intéressant qui permet de mieux comprendre cette compulsion qui pousse l'auteure à détruire l'écriture par la réalisation d'un film, alors que chaque film en permet un second (notamment à l'aide des chutes de plans non utilisés). Dans *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000), Marks explore le cinéma interculturel qui se situe à l'intersection de deux ou plusieurs régimes de savoir. Elle remarque entre autres le besoin, pour les cinéastes de l'interculturel, de déconstruire les conventions filmiques afin de raconter des histoires suivant leurs propres logiques<sup>13</sup>. Royer voit à juste titre plusieurs similarités entre les films durassiens et le corpus étudié par Marks, dont le fait que Duras ait raconté son expérience de vie à cheval entre deux cultures. Suivant la pensée de Marks, pour qui le corps possède un savoir et les sens une mémoire, le cinéma est un média qui communique au moyen des sens et de la perception. Ainsi, le cinéma s'avère un média particulièrement attrayant pour Duras dont les souvenirs d'enfance traversent son œuvre. Royer précise :

The process of dismantling in Duras' film is also one of excavation and archeological discovery of past memories located in the senses, once freed from convention of traditional filmmaking<sup>14</sup>.

L'influence du féminisme sur les films durassiens est aussi indéniable. Royer note que l'image de l'écrivaine marginale de gauche s'est peu à peu transformée pour devenir, dans les années 1970, celle d'une écrivaine féministe qui a supporté le Mouvement de libération des femmes (MLF), contribué à des magazines féministes et signé des manifestes pro-avortement (p. 21-22). L'exploration du rôle des femmes au sein d'un univers patriarcal et de la famille, de même que la question de la différence sexuelle, sont notamment au cœur de son cinéma, et plus

---

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 26.

<sup>14</sup>*Ibid.* p. 27.

particulièrement du film *Nathalie Granger* (1972). Royer avance par ailleurs que la réflexion de Marguerite Duras sur l'écriture féminine coïncide avec son entrée dans une nouvelle période de sa créativité liée à la matérialité du son et de l'image au cinéma (p. 30). Le temps et l'espace sont exploités d'un point de vue féminin, ou à tout le moins renvoient-ils à la féminité; le silence et les pauses s'offrent aux personnages comme une arme et une force passive. Les femmes durassiennes s'approprient donc le silence oppressif qui se transforme en une exploration du monde faite par elles-mêmes et pour elles-mêmes, à l'exemple du film *Nathalie Granger*. Enfin, Royer insiste sur l'importance du contexte de production, de réalisation et de réception du cinéma durassien qui exprime la subjectivité et l'intériorité féminines.

Dans le troisième chapitre, « Desynchronisation, subversion and the senses », Royer explique d'emblée ce lien entre la désynchronisation et la subversion :

For Duras, conventional films reproduce the power structures of society, and by deconstructing cinematic strategies of representation such as actors' embodiment, synchronisation, the use of music and silence, she is subverting the established film hierarchies and power structures at work within the conventions of filmmaking. The desynchronisation of sound and image was for Duras one of the devices that could destabilise these hierarchies<sup>15</sup>.

Chez Duras, la relation entre le son et l'image est particulièrement complexe. En prenant pour exemple le film *Agatha ou les lectures illimitées* (1981), Royer exemplifie la disjonction du son et de l'image, ainsi que les qualités multi-sensorielles du cinéma durassien qui est essentiellement polysémique et polyphonique – pensons notamment à *India Song* (1975) –, pour montrer comment elles permettent de faire, par exemple, l'expérience de la thermo-perception. Royer insiste aussi sur la capacité du cinéma durassien à reproduire une expérience mémorielle sans recourir systématiquement à la narration de son histoire :

With *Agatha et les lectures illimitées*, Duras experiments with the possibility of cinema to reproduce her own embodied experience of memory and her hybrid self with two different sensorial environments being lived simultaneously: her memories are not solely represented by the narration of a story, but by the reconstitution of perpetual experiences facilitated by the dissociation of the visual and the auditory<sup>16</sup>.

Royer reprend tour à tour des exemples filmiques bien connus, dont *Hiroshima mon amour* et les *Aurélia Steiner*, pour en faire une lecture à la fois neuve et éclairante, révélant ainsi le pouvoir intrinsèque de l'image et du son qui provoque continuellement les sens.

Le quatrième chapitre, « Multisensorial visibility », traite de la perception visuelle au cinéma qui peut être étendue aux sens du toucher et du goûter, voire de l'odorat. Royer précise d'entrée de jeu que la trame visuelle durassienne a été laissée de côté par les spécialistes au profit de l'étude du récit non conventionnel ; et aussi, sans doute, en raison de l'appauvrissement de l'image qui se solde, à la manière expérimentale, par l'absence visuelle des personnages (leur non-représentation) et des plans noirs de plus en plus longs. Néanmoins,

---

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 43.

Duras a travaillé avec les meilleurs directeurs photo de l'époque, ce qui est à n'en pas douter un signe de l'importance accordée à l'esthétique visuelle de ses films.

Tous les films ne se regardent pas de la même façon. Le public durassien n'est effectivement pas noyé dans une série d'actions à rebondissement. Les films commandent plutôt que soient regardées les images en tant qu'image, dans une forme de contemplation. Royer explore dans ce chapitre le caractère tactile des films durassiens, c'est-à-dire leur texture, leur espace, leur rythme, pour ainsi mieux comprendre comment ils affectent particulièrement les corps des spectateurs et spectatrices – et non pas seulement leur intellect. Suivant les propos de Barker dans *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (2009), Royer précise :

I wish to reveal a new “sensually formed (and informed) understanding of the ways that meaning and significance emerge in and are articulated through the fleshy, muscular and visceral engagement that occurs between films and viewers’ bodies<sup>17</sup>.”

Le sens du toucher, qui renvoie à la proximité, est à mettre en relation avec le désir durassien qui a maintes fois été étudié. C'est là une particularité du travail d'analyse de Royer qui s'intéresse au sens du toucher à travers la texture, la surface et le mouvement, notamment dans *Hiroshima mon amour*, où se dégage des images « a tactile sense of pain », (p. 60) et la simulation du sens du toucher, notamment dans *India Song*.

Les recherches en neurosciences ont démontré que l'expérience filmique, c'est-à-dire le fait de voir un film, est multi-sensorielle. Ainsi, outre le toucher, la vue peut évoquer l'odorat (Marks 2000) par différents types d'images, d'associations et d'identifications. Les mouvements de caméra, qui contribuent au style filmique, sont aussi importants en tant qu'ils ont des effets sur l'activation du cortex moteur du public, selon Gallese et Guerra (2014). Le style établit une relation intersubjective particulière entre une œuvre d'art – un film – et son public. Royer évoque le « vestibular sense » formulé par Antunes (2016), un sens additionnel qui renvoie à la capacité du public de se déplacer dans l'espace bien qu'il soit assis devant un écran pour regarder un film. Cette capacité est tout autant multi-sensorielle que celle des cinq sens activés par l'image et les sons. Royer donne pour exemple la sensation provoquée par le jeu des miroirs dans *India Song*, qui modifie la perception de l'espace (p. 72-73). Dans ce chapitre, l'auteure met donc en évidence des aspects visuels du cinéma durassien qui ont été délaissés au profit d'une étude du récit ou des aspects sonores, suivant une approche qui lui permet de renouveler la lecture de films et de passages connus, et ainsi les révéler sous une nouvelle lumière.

Dans le dernier chapitre, « Soundscape: Sonic aesthetics and the feminine », Royer s'attarde sur la bande sonore dans sa relation avec la féminité. Elle entreprend entre autres de révéler le pouvoir des éléments sonores en explorant la signification des vocalisations non-sémantiques et leur capacité à entrer sensuellement en relation avec le public des films durassiens. Pour ce faire, Royer souhaite répondre aux deux questions suivantes : Comment Duras, en tant que cinéaste femme, utilise la bande-son pour induire une expérience

---

<sup>17</sup>Barker, Jennifer, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 4. Cité dans ROYER, *op. cit.*, p. 58.

spectatorielle singulière ? Comment l'utilisation du son peut-elle être mise en relation avec la subjectivité féminine ?

Cette partie s'ouvre sur un retour aux sources des expérimentations sonores au cinéma. Royer rappelle celles des formalistes russes (entre autres Poudovkine, Eisentstein, Alexandrov) et insiste sur un fait important de l'histoire du cinéma : le son est traditionnellement utilisé pour encadrer les images. Le son sert par conséquent à unifier l'ensemble filmique lorsqu'il est synchronisé aux images. C'est donc dire, comme le souligne avec justesse Royer, qu'il est mis au service des images et de leur récit.

Les films durassiens accordent beaucoup d'importance à la bande-son. Si les premiers films durassiens sont synchronisés selon Royer (ex. *Détruire dit-elle* et *Nathalie Granger*) en tant qu'ils épousent la tradition hégémonique de la supériorité de l'image sur le son, relégué à un « arrière-plan », les films qui suivent (ex. *La femme du Gange*, *India Song*, et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*) sont désynchronisés (disjonction entre le son et les images). Ces films misent donc sur le pouvoir de la bande sonore, qui se situe à l'avant-plan, au « détriment » de l'image, reléguée au second plan. Ces films opèrent ainsi un changement crucial de la perception, le passage du visuel à l'audio, qui a un impact manifeste sur la réception sonore du cinéma durassien, dont le corps est le site de la réception filmique. Suivant les réflexions de Laine et Strauven (2009), le public est affecté par un film dans et à travers la peau, en raison notamment des qualités poétiques des monologues et dialogues jumelées au pouvoir des voix qui incarnent une expérience imaginaire de Calcutta, notamment dans *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*<sup>18</sup>. C'est conséquemment – et littéralement – la création d'un paysage sonore que crée Duras dans ces films qui sont analysés avec finesse et originalité par Royer.

Les qualités poétiques de la bande sonore sont mises en rapport avec la dimension poétique du langage chez Kristeva, qui est associée à la musicalité et au rythme, et brise l'ordre symbolique patriarcale<sup>19</sup>. C'est en quelque sorte la syntaxe féminine développée par Irigaray dont fait état Duras dans ses divers entretiens, dont *Les parleuses* avec Xavière Gauthier (1974).

Cette dernière partie offre aux lecteurs et lectrices des exemples d'analyses tout à fait exemplaires, c'est-à-dire à la fois riches, neuves et novatrices : l'étude des sons vocaux non-sémantiques du chant de la mendicante et les effets sur son public, une « lecture » de l'expérience cinématographique du célèbre cri du vice-consul, l'expérience corporelle des silences durassiens... Toutes ces expériences sonores affectent le corps du public et occupent une fonction centrale dans la structure filmique. La bande sonore sert effectivement à déstabiliser et à décentrer le récit, donc à le complexifier, ce que beaucoup d'études antérieures ont démontré sans jamais passer par les qualités et capacités multi-sensorielles du cinéma, que Royer décortique et exemplifie au moyen des films durassiens.

Partant d'une étude approfondie du cinéma de Marguerite Duras, Royer en vient à rappeler la dévaluation du son par rapport à l'image, tout en mettant de l'avant les particularités esthétiques des films durassiens qui affectent le public, le touchent au plus profond de son être, et dont le paysage sonore est sans doute l'un des plus complexes et des mieux réussis de son époque. C'est donc en portant une attention toute particulière à la matérialité du cinéma, c'est-

---

<sup>18</sup>ROYER, *op. cit.*, p. 87-88.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 89.

à-dire à l'image, au son et à la relation qui s'opère entre les deux, que Michelle Royer nous fait découvrir le cinéma durassien autrement.

**Bulle Ogier et Anne Diatkine, *J'ai Oublié*, Seuil, Paris, coll. « Points », 2020, 213 pp. Compte rendu de Annie Lachaise.**

Comédienne et actrice fétiche de Marguerite Duras comme de Jacques Rivette, Bulle Ogier dont le parcours a croisé les plus grandes figures de la scène depuis la Nouvelle Vague à nos jours, nous offre ici un livre de témoignages personnels des plus sensibles et originaux qu'elle co-signe avec A. Diatkine.

Sur le mode du « Je me souviens » de Perec, transformé en « J'ai oublié », expression anaphorique dont le titre donne le ton, elle distribue au coup par coup tout ce que comporte l'exploration de la mémoire en péripéties, évènements, et vécu d'une époque.

Dans un style léger, aérien, qui séduit dès le début, et qui donne envie de tourner les pages : les *pages turner* américain, ces petits fragments de quotidien, sortes d'instantanés photographiques, correspondent à des partages, des rencontres de gens aimés, disparus, nimbés d'« une impalpable nostalgie ». Mais loin d'être la juxtaposition de remontées de souvenirs sans lien, la construction du récit s'organise autour de leitmotives, thèmes récurrents non pas obsessionnels mais libérateurs, des hommages en quelque sorte. Ainsi, on chemine dans un récit scandé par les absences-présences de Pascale, l'enfant chérie perdue si jeune, narration scandée encore par d'autres amours comme celui pour sa mère et pour Barbet son mari, rythmée par des admirations et des amitiés indéfectibles comme celles de ses compagnons de travail, de ses directeurs-trices de scène, notamment Marguerite Duras et par le modèle immuable de Madeleine Renaud. En outre, au début comme à la fin du texte, en dépit du sacré panorama de personnalités étalé sur plusieurs générations et plusieurs continents, on se retrouve dans le même quartier parisien, dans la même maison à peine déplacée et agrandie, alors qu'on vient de traverser le monde. En dépit d'excursions tous azimuts, le cap de navigation a été maintenu. L'unité du texte tient également à l'élection d'une posture qui s'impose avec vigueur en se fondant sur la force de l'amitié, la solidarité, le besoin de la vie de groupe et de partage. Néanmoins, c'est par le ton que le lecteur se laisse emporter. Bulle, après avoir rendu compte du choix de ce prénom, se prête à dire les choses les plus étonnantes comme si elles allaient de soi et déconcerte par ses assertions à l'encontre du bon sens commun mais assénées avec tant de calme naïveté que leur incongruité laisse pantois ; ainsi pour les portes volées de son appartement : « tiens, il n'y a plus de portes... » ou, après un incendie, « comment vivre dans ce quartier sans porte d'entrée ? » Bien évidemment, l'humour sous-jacent qui affleure souvent dans ses anecdotes participe de cette verve à s'épancher sans fard, avec naturel. Dans un aller-retour entre le passé de ses proches, son enfance et ses débuts d'adulte, elle se place déjà sous un signe de marginalité qu'elle pose comme déterminant de ce qui va suivre. Elle enfonce le trait en mentionnant le troc d'une résidence secondaire cossue dont elle hérite contre le prix d'une 2CV, véhicule indispensable à son quotidien et à sa liberté. Quand elle déclare perdre



facilement ses affaires, elle n'hésite pas à faire allusion aux cabines téléphoniques enfin heureusement disparues pour qu'on ne puisse plus rien y oublier. Mais cet aspect loufoque, pourtant empreint d'une grande sincérité, ne laisse de dissimuler une grande sensibilité et un attachement sincère à ses proches.

De la même manière, elle donne avec simplicité et conviction, comme si on y assistait, les expériences de scène, le trac avant le déclenchement du jeu devenu naturel. Les aléas du tournage : incidents et accidents divers, faits insolites, improvisations, dérives, caprices des uns et des autres sont présentés en contexte et semblent si proches qu'ils prennent vie dans les anecdotes. Elle qui a commencé à tourner sans connaître la caméra, sans être entrée dans un studio pendant longtemps parce qu'elle tournait en décor naturel, se trouve dans ses rôles comme dans la vie, avec les mêmes ruptures, les mêmes désarrois. La question du choix se pose toujours, quand il faut décider d'un rôle de même que lorsqu'il lui faut sélectionner ce qu'elle doit garder ou jeter. Elle dit ne savoir trier, jeter, se débarrasser qu'au prix de grands efforts. Elle identifie l'encombrement de la mémoire et la surcharge de ses tiroirs, l'invasion de sa cave avec ses cartons, tendance compulsive à entasser qu'elle classe sous le vocable de « massif central ». La même terminologie analogique concernera le tournage à l'infini des vidéastes modernes qui croulent sous un « Himalaya » de rushes. Elle assemble les mots au plus proche d'images qui facilitent la transmission des sensations, reflets de ses états d'âme d'actrice, de sa conception du tournage et de son implication dans les personnages.

En fait, ses expériences cinématographiques lui feront traverser les continents. Elles l'amènent en Asie. Sa pérégrination de Calcutta à Katmandou ne se fait pas en tenue de hippy des sixties mais en robe de gala en tant qu'ambassadrice d'un film. C'est là qu'elle va vivre l'extravagance d'une épopée où l'improbable le plus extraordinaire lui arrive : quasi enlevée par le roi du Népal, Schéhérazade indienne assujettie à un lancinant jeu de ping-pong qu'on lui impose, elle ne peut se soustraire aux assiduités de son admirateur qu'en fuyant par les moyens les plus cocasses. Elle profitera de l'escapade pour visiter enfin des studios avec Satyajit Ray. À l'autre bout du monde, en Californie où vit son mari Barbet Schroeder, des situations tout autant insolites et décalées l'attendent. La vie dans le ghetto salvadorien assure son pesant d'aventures dissonantes. Il lui faudra aussi éviter les pièges d'Hollywood. Entre les deux, le festival de Cannes constitue une autre réalité, à laquelle elle participe d'une manière quasi clandestine, complètement adjacente à l'officialité. Dans un autre coin du monde, en Nouvelle-Guinée australienne, les mêmes comportements surprenants ne manqueront pas de se produire et la feront échapper par hasard à des jets de flèches entre tribus adverses, ce qu'elle notera avec dérision.

Toujours portée par les plus grands réalisateurs du vingtième siècle comme elle le reconnaît : Rivette, Rohmer, Buñuel, Werner Schroeter, Fassbinder, elle admire d'autant plus sa fille qui s'affirme avec une belle indépendance. Elles joueront deux fois ensemble, sous la direction d'A. Téchiné, puis d'E. Rohmer. Toutefois, Bulle ne cessera jamais les représentations théâtrales, *Savannah Bay* revenant en boucle parmi des productions plus récentes auxquelles elle répond, surtout autour de P. Chéreau aux Amandiers.

Mais la sensibilité reste au rendez-vous et passé et présent continuent à se mêler dans le texte, quelquefois par des coups d'humeur comme avec la détestation de Trump, ou dans le récit quelquefois sordide d'aléas de l'existence tenus secrets parce qu'inavouables. Puis c'est le souci

d'équité qui fait que les oubliés du cinéma d'un moment revivent dans son souvenir, en attente dans « le corridor de la mémoire ». L'engagement auprès des féministes de la première heure la mobilise également, notamment par rapport au MLF. On visite alors des périodes assez bouleversantes avant de retrouver des propos plus légers.

Dans l'ensemble, la tendresse véritable pour ceux qui l'entourent recouvre les tonalités facétieuses qu'elle s'autorise pour survivre après la perte de Pascale. Cependant, la vie l'emporte et la sagesse de l'âge lui fait accepter des rôles de mères où elle peut encore, sinon s'épanouir, rester dans la continuité de ce qu'elle a toujours pratiqué, demeurer proche de sa fille, de celui qu'elle aime : se sentir vivre.

Le livre tout entier traduit ce goût du vivant, pourtant toujours évoqué en demi-teintes et en demi-tons, avec *l'effet de sourdine* des grands textes classiques, où la magie de la métaphore domine.

**Marguerite Duras : Passages, croisements, rencontres, Olivier Ammour-Mayeur, Florence de Chalonge, Yann Mével et Catherine Rodgers (eds), « Les colloques Cerisy », Classiques Garnier, 2019. Compte rendu de Margaret Sankey. Université de Sydney.**

Ce volume, édité par Olivier Ammour-Mayeur, Florence de Chalonge, Yann Mével et Catherine Rodgers, regroupe l'ensemble des présentations faites au colloque international, organisé au Centre culturel de Cerisy en juillet 2014, pour commémoration du centième anniversaire de Marguerite Duras, pour commémoration de l'entrée de cette dernière dans la collection des *Éditions de la Pléiade* chez Gallimard.

En plus d'une introduction et d'une conclusion, il y a en tout trente-cinq articles de chercheurs venus de nombreux pays. Les éditeurs ont groupé ces articles selon trois grands thèmes ou schémas : *Passages*, *Croisements* et *Rencontres*, divisés à leur tour en un nombre de sous-catégories. Ces groupements, qui sous-tendent la métaphore spatiale, sont complémentaires, plutôt qu'exclusifs, et reflètent les grands axes dynamiques de la création durassienne, tel article pouvant trouver sa place dans n'importe laquelle des trois parties.

La Première partie, *Passages*, regroupe quatorze articles qui divisent trois sections.

La première, « L'écriture et le passage », présente les articles qui analysent la nature de l'écrit dans la fiction de Duras. Bernard Alazet, dans « L'écrit en passage », étudie le processus d'écriture, l'« écriture courante » chez Duras. Carol Murphy, dans « Écrire à l'infinitif : des territorialités durassiennes », interroge l'usage de l'infinitif dans *Le Vice-Consul* et démontre que la mendicante incarne un devenir-eau, agissant comme une force déterritorialisante, créatrice en cela d'une nouvelle cartographie de l'espace textuel. Mireille Calle-Gruber, dans « Ce qui de la tombe du livre fait œuvre », saisit l'essence de l'écriture durassienne : « c'est cette dimension non humaine, inhumaine, qui touche au tragique, aux forces de vie et de mort, et qui requiert la force sauvage, élémentaire, de la langue d'écriture ».

La deuxième section – « L'écrivain au dehors » – se focalise sur la personne de l'écrivain. L'essai de Danièle Bajomée, « 'Aujourd'hui j'écrirais encore sur ses yeux, sur sa peau, sur sa marche, sur sa voix' : Portraits et autoportraits chez Marguerite Duras », la débute. L'auteur

tente d'élucider les raisons pour lesquelles Duras se construit, depuis 1960, pour et au moyen des médias, devenant personnage de ses fictions, actrice d'une « surexposition médiatique ». Lauren Uphadyay, au coeur de « M.D., l'Insupportable », explore le lien entre, justement, l'insupportable, la souffrance et l'écriture chez Duras. Hélène Volat – « Duras par la bibliographie » – constate que les statistiques bibliographiques traduisent un intérêt croissant pour l'œuvre de Duras.

La troisième section est dénommée « Passages sensoriels ». L'article de Chloé Chouen Ollier – 'Dans ses propres ténèbres abandonnée' : Le sommeil comme spectacle du vide » – se focalise sur le thème du sommeil chez Duras. Sommeil comme indice des rapports complexes entre l'homme et la femme. Yann Mével, dans « Marguerite Duras par tous les temps », étudie le rôle important dévolu, chez Duras, aux conditions atmosphériques. Ces dernières agissent comme toile de fond de la diégèse et comme actants dans le drame quotidien des personnages, révélant également leur état d'esprit. Catherine Rodgers, dans « De la balade à la bagnole dans l'oeuvre durassienne », explore l'omniprésence et la richesse du thème de la marche chez l'auteur. Métaphore de l'écrit, ce thème cède la place, dès les années 80, au voyage en bagnole qui, à son tour, devient métaphore du mode de construction du cinéma. Édité par Catherine Rodgers et Raynalle Udris, le dernier chapitre de cette section – « Écriture durassienne dans le transport d'une langue à l'autre » – est consacré à la question de la traduction : passage du texte d'une langue en une autre et effets de cette rencontre. Quatre chercheurs s'intéressent à la traduction de *L'Amant*. Neil Malloy analyse sa traduction en anglais – « Faire trembler la langue : Traduire *L'Amant* du français en anglais ». Laurent Camerini traite des « Traductions et images interculturelles : Analyse comparative de *L'Amant* en espagnol et en portugais du Brésil ». Mattias Aronsson examine « Le passage de *L'Amant* en suédois » et Akiko Ueda analyse « *L'Amant* ou la 'circulation du désir', du français au japonais ». Ces études discutent, en détail, des problèmes linguistiques et culturels qu'implique le passage du texte durassien dans une autre langue.

La Deuxième partie, *Croisements*, qui groupe douze articles répartis en trois sections, est axée sur les contextes littéraires et culturels de l'écriture de Duras. La première section réunit les « Croisements de pensée ». Caroline Proulx, dans « La malédiction comme posture de vérité : Là où ça passe, ça traverse, ça respire », décrit l'écriture de Duras comme un « contre-savoir » transgressif qui rejette les idées reçues et pense par-delà les idéologies, les conventions et les institutions, explorant le côté maudit de la nature humaine. Mirei Seki, dans « *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras au coeur de la pensée contemporaine (Bataille, Nancy, Blanchot) », trace les influences de ces trois penseurs dans le contexte de la communauté et de l'altérité à travers l'exploration – au niveau narratif – du jeu des pronoms personnels. Maud Fourton, dans « Esthétique lazaréenne, écriture césarienne », explore les rapports entre l'histoire concentrationnaire et la littérature après-Auschwitz, en prenant l'exemple des écrits de Duras qui s'annihilent en s'écrivant. Michel David – « Marguerite Duras passeuse de Jacques Lacan » – explore les rapports complexes entre Duras et le psychanalyste, rapports retrouvés dans l'essai de Lacan sur *Le Ravisement de Lol V. Stein*. Michelle Royer, dans « L'expérience spectatorielle à l'aune des neurosciences : Les films de Marguerite Duras », s'intéresse à la réception des films de Duras, basant son étude sur les découvertes en neurosciences (Merleau-Ponty), particulièrement dans le domaine de la synesthésie, et sur les théories de critiques américains concernant la réception. Royer démontre l'importance du sensoriel dans la création

filmique de Duras qui privilégie la qualité viscérale de l'image tout en élaborant un métadiscours sur la nature du film.

La deuxième section de cette seconde partie se focalise sur les « Hybridités génériques ». Christophe Meurée, dans « 'Il m'a fallu vingt ans pour écrire ce que je viens de dire là' : L'entretien comme « déplacement de la littérature » (1974-1996) » », explore la nature de l'entretien médiatique. Duras crée ici un genre hybride, en se présentant comme personnage de ses fictions, prolongeant et développant le côté mythique de ses créations en les incorporant dans son monde personnel où elle initie une confusion toujours plus grande entre fiction et réalité. Lou Merciecca, dans « Poétique de la lecture dans les entretiens de Marguerite Duras », explore la manière avec laquelle Duras, profitant des invitations à lire à haute voix des extraits de son œuvre, poursuit l'élaboration de son texte qu'elle considère comme travail en cours, jamais interrompu. Joëlle Pagès-Pindon, dans « *Le livre dit* : De la voix qui s'exhibe à la voix qui fait voir », évoque la venue de Yann Andrea dans la vie de Duras en 1980 et le rôle qu'il joue en tant qu'auditeur privilégié de ses paroles. L'arrivée d'Andrea provoque une nouvelle direction de l'œuvre de l'auteur, et ce, à partir d'*Agatha et les lectures illimitées*, texte qui exhibe et met en scène la voix haute, la « voix actée ».

La troisième section de cette deuxième partie s'intitule *Croisées : l'intertexte ou le monde extérieur*. Anne Cousseau, au sein de « La traversée d'Ernesto », discute de la création du personnage-clé – Ernesto – dans l'œuvre durassienne, personnage inventé après la visite de Duras à Cuba. La trajectoire d'Ernesto, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, révèle un refus du monde conventionnel et un savoir avant et au-delà des mots, savoir qui disparaît progressivement avec l'âge. Françoise Barbé-Petit, dans « D'Emily Brontë, à Emily Dickinson, à *Emily L*. Croisements entre 'des femmes qui ne se ressemblent pas' », démontre que Duras s'inspire de Brontë, puis de Dickinson, et qu'elle leur rend hommage au cœur d'*Emily L* où priment les thèmes de la mort et de l'absence. Elahé Aghazamani – « Pour une lecture kabbalistique de l'inceste dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras » – étudie l'influence de la *Kabbale* dans l'œuvre de Duras, étude qui oriente la lecture de *La Pluie d'été*. Julia Walters, dans « La vraie 'géographie fausse' du cycle indien », démontre, au terme d'une lecture subtile, que la cartographie de Duras, jugée inexacte par certains critiques, s'inscrit plutôt dans une logique post-colonialiste – Duras mettant ainsi en place un commentaire nuancé et allusif sur le colonialisme.

La Troisième partie s'intitule *Rencontres*. La première section, *L'appel des arts*, débute par l'article « 'Dans une vague qui se recouvre d'elle-même' : Le discours sur l'art de Marguerite Duras ». Sylvie Loignon y détaille la manière avec laquelle Duras recrée la peinture en littérature, redoublant l'acte créateur afin de faire partager au lecteur sa propre expérience esthétique, vécue devant un tableau. Cécile Hanania, dans « Marguerite Duras rencontre Joe Downing », évoque la place privilégiée qu'occupe ce peintre dans la critique d'art durassienne. Un dialogue et un échange entre le peintre et l'écrivain s'y lisent, dont le sujet touche au processus de création en peinture et en littérature. Robert Harvey, dans « Partage du passage : texte et image dans *La Mer écrite* de Marguerite Duras », s'intéresse à ce texte publié en 1996, absent de l'édition « intégrale » de la Pléiade. Ce livre consiste en plusieurs photos d'Hélène Bamberger, réalisées dans les environs de Trouville, et commentées par Duras. Harvey joint aux propos de Duras ses propres commentaires qu'il étend à l'œuvre entière de l'auteur.

La deuxième section de cette Troisième partie – « Du théâtre au cinéma » – regroupe plusieurs essais. Sabine Quiriconi, dans « Face à face : La frontalité au théâtre de Marguerite Duras », commente la frontalité des acteurs. Ces derniers, en faisant face à l'auditoire, offre la possibilité d'une rencontre directe avec les spectateurs, rencontre entendue comme expérience maximale de l'altérité à travers laquelle l'écriture peut passer. Annalisa Bertoni, dans « Le dialogue hors-champ entre Duras et Antonioni », relève un parallèle entre les approches d'Antonioni et de Duras. Sans se connaître, sans avoir collaboré, une même présentation du temps, et un même regard réflexif du film sur lui-même se lisent dans leurs productions cinématographiques. Jean Cléder, dans « Rencontres autour de *L'Amant* : Éléments pour une cinématographie », explore le rapport entre littérature et film chez Duras. Il démontre, avec l'exemple de *L'Amant*, que les deux genres s'interpénètrent à ce point qu'il est inadéquat d'employer l'expression « adaptation filmique ». Liz Groff, dans « Les *Navires night* et l'expérience liminale chez Duras », explore l'entre-deux du texte et du film *Navire night*, où texte et film hybridisent les genres en tournant l'un autour de l'autre pour s'entrecroiser en contrepoint.

La dernière section de cette Troisième partie est consacrée à « Duras à l'étranger ». Huang Hong, dans « Wang Xiaobo, écrire à la durassienne ; de Duras à Wang Xiaobo », évoque l'influence de l'auteur Chinois Wang Xiaobo par l'oeuvre de Duras. Najet Liman-Tnanin dans « Atiq Rahimi et Salwa El Neimi : Une réception multiculturelle et interculturelle de Duras », démontre que l'intertexte arabo-perso-musulman imprègne l'écriture durassienne. La structure des oeuvres de Duras, tant par leur forme circulaire que par leur contenu, s'apparente davantage à la littérature arabe qu'aux romans occidentaux à la forme linéaire. Liman-Tnani analyse ensuite les romans de deux auteurs du monde arabe – Atiq Rahimi (Afghan persanophone) et Salwa El Neimi (Syrienne) – pour lesquels Duras fait figure de modèle. Nous sommes frappés, à la lecture de ce volume, par la constance, dans l'oeuvre durassienne, des motifs de *Passages*, *Croisements*, *Rencontres*, frappés par le dynamisme de leur interconnectivité. Le paratexte de ce grand volume, quelques 480 pages, est particulièrement utile : une introduction et une conclusion instructive, l'inclusion du résumé des articles, facilitent le recoupement entre ces derniers. Précieux également pour la recherche sont les index – *Auteurs cités*, *Titres de Marguerite Duras*.

En somme, ce livre d'hommages en l'honneur de Marguerite Duras est une contribution majeure aux études durassiennes, couvrant de multiples aspects de son oeuvre et témoignant de la richesse et de la profondeur de sa créativité, ainsi que de sa pertinence à notre contemporanéité. Par la qualité et la variété des contributions, ce volume témoigne également de la vitalité de la critique durassienne qui ne cesse de se renouveler, qui ouvre de nouvelles pistes d'exploration pour la critique future.

**Jean CLÉDER, Marguerite Duras, François Bourin, coll. « Icônes », 2019, 188 pp. Compte rendu de Emmanuelle Hascoët.**

*Raymond Queneau à Marguerite Duras : « Ne faites rien d'autre que cela ; écrivez »*

La collection « Icônes » publiée par Françoise Bourin et dirigée par Jean Cléder, explore les figures « pop » de la culture contemporaine en proposant des petits ouvrages de poche illustrés et imprimés avec soin et sobriété. Ces ouvrages qui ont consacré Marcel Duchamp, Joséphine Baker, Éric Tabarly, « ne visent pas l'exhaustivité, mais plutôt à extraire des figures et des thèmes (gestes, objets, notions...) dont la constellation définit le plus exactement possible la singularité du personnage concerné ». Ce nouvel opus, à la couverture vert d'eau, éclaire l'univers de Marguerite Duras.

Jean Cléder est maître de conférences en littérature comparée à l'université de Rennes 2 et s'intéresse aux relations entre la littérature et le cinéma. Il connaît l'œuvre de Marguerite Duras et il sait analyser une œuvre cinématographique. Dans ce petit ouvrage, il déchiffre les principaux aspects de cette création totale. À l'évocation du nom de Marguerite Duras surgissent devant nos yeux une cascade d'images hétéroclites : le passage d'un bac sur le Mékong, une petite femme en col roulé blanc et lunettes austères invitée chez Bernard Pivot, « le chalet vosgien aux toits de pente inégales » de la *sublime, forcément sublime* Christine V, l'océan regardé à travers les fenêtres du hall de l'hôtel des Roches noires, Delphine Seyrig, Gérard Depardieu et Michel Platini, le piano d'*India Song* se reflétant dans un jeu abyssal de miroirs, Madeleine Renaud et Michaël Lonsdale sur le plateau de Claude Régy. Puis le silence. Transgressive, exigeante, insolente, amoureuse, médiatique, Marguerite était une femme libre qui gravitait dans un cercle littéraire presque exclusivement masculin, et recherchait par l'écrit à montrer comment « *décontaminer la création féminine des influences masculines* ». Elle est par cette voie littéraire devenue une figure contestataire et féministe. Au travers de tous ces aspects de sa personnalité, on peut se demander quelle artiste contemporaine était Duras ? Comment a-t-elle imprégné notre culture par son œuvre dont le fil conducteur serait une volonté farouche de décrire des images ou d'interpréter des visions ? Comment cette œuvre a-t-elle élevé Duras au statut d'icône ?

C'est pour répondre à ces questions que Jean Cléder dresse un inventaire de la symbolique durassienne et organise son propos interrogateur autour de treize thèmes et facettes de Duras depuis son style vestimentaire (« L'uniforme et le corps »), sa géographie (« noms lieux et genres »), le prix Goncourt 1984 dans son parcours (« une vie de légendes »), la place de l'Histoire (« Steiner »), l'écrit (« écrire », « style », « aimer, grammaires de l'évitement »), son expérience journalistique (« sublime »), son rapport à l'image (« images »), en passant par la place de la musique et de la musicalité dans son écriture (« *India Song* »), son engagement actif (« politique de la création », « action cinématographique »), la rencontre « Godard/Duras ». Cette catégorisation permet de comprendre le fonctionnement des systèmes veineux et nerveux d'une œuvre procédant par enchâssement d'un récit dans un autre récit, de l'incrustation d'une image évoquée dans un roman dans une scène de film, d'une musicalité se déroulant d'écrits en images animées.

On appréciera donc particulièrement dans ce petit manuel, la place cédée à l'analyse des images et du cinéma ainsi qu'au théâtre de Marguerite Duras. Cléder ne distingue volontairement pas le littéraire du cinématographique, le tout relevant d'un même élan et d'une même « écriture ». Il s'agit de faire entendre une voix unique. L'écriture visuelle, photographique, est dans cet ouvrage décortiquée et pensée comme provenant d'un même et unique flux créatif. Le film représente ainsi une suite logique de l'écrit, comme scénarisé ; la pièce de théâtre découle du roman. L'œuvre additionnelle se nourrit des écrits précédents, qui sont mis en abyme. Écrire la même histoire, ré-invoquer les mêmes personnages, jusqu'à épuiser les points de vue, vider les discours, restreindre le récit, épurer la langue, brouiller la mémoire. Qu'un roman évolue en pièce de théâtre, se restreigne et tienne un plateau incarné par deux comédiens, n'est-ce pas l'essence même de la « dramaturgie » durassienne ? Poser le manque ou faire exploser le trop plein d'amour. Viser le minimalisme pour exprimer le manque et retenir le cri douloureux de la passion amoureuse.

### *Décrire des images, interpréter des visions*

L'ouvrage est illustré de photographies et documents reproduits en noir et blanc : portraits anciens de l'autrice, photogrammes de ses films, documents comme l'article de *Libération* dans son entièreté annotée par Duras, affiches de ses films ou notes de sa main. Ces pauses visuelles sont pertinentes et choisies avec précision. Aucune des iconographies n'est simplement illustrative. De chacune découle l'argumentaire du chapitre. Se pose ici la passionnante question de la place tenue par la photographie dans l'œuvre littéraire et cinématographique de Marguerite Duras. On retiendra, à titre d'anecdote que « L'Amant » devait à la base être un livre illustré « rassemblant des photographies de Marguerite Duras et de sa famille, ainsi que des photos de tournage faites par Jean Mascolo lui-même. A l'écrivaine revenait de légèrer les images » (p. 45). Les légendes sont devenues roman. Le point de départ du roman de « l'Amant » serait une photographie « qui n'a pas été faite ». Ce qu'elle nomme « l'image absolue » et qui n'existe pas en réalité. « C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été » (« L'Amant », Minuit). Plus largement, l'ouvrage de Cléder consacre un chapitre à l'impact de l'image qu'elle soit textuelle, photographique ou cinématographique. Chez Duras « ce que l'on peut appeler images s'organise en système dynamiques d'opposition (photo ou cinématographique) et textuelle, entre mouvement et fixité, entre le mot et le photogramme, entre le positif et le négatif, l'image joue un rôle polarisateur dans une écriture du désastre qui joue continûment entre présence et absence » (p. 106).

### *Enlever et gauchir. La recherche d'une unité de style*

L'auteur tente avec finesse de trouver une façon de définir le style de Duras conscient qu'elle « se définit comme « créole » et se montre rétive à l'indexation des valeurs comme aux classement générique et stylistiques, ou autres ? » (p. 71). Il démontre que le style de Duras vise à la soustraction, à la réduction. Raconter la même histoire, pour l'épuiser ou plutôt pour en extraire un absolu. Comment Duras a-t-elle imposé son écriture directe, presque parlée ?

Selon Cléder elle a procédé à un « *nettoyage de l'écoute et du regard promettant un renouvellement de toute perception* » (p. 11). Le trait commun de tous ses écrits (livresques ou filmiques) serait une prise de risque. « *Si l'on cherche un trait commun à tous les gestes artistiques de Marguerite Duras, ce pourrait être une certaine manière de prendre des risques : quelle sorte de risques ? Principalement la soustraction (...) le trajet de Marguerite Duras se distingue à deux opérations : enlever et gauchir* » (p. 72). Cléder pose l'hypothèse et la met à l'épreuve des faits à travers les treize chapitres du livre. « *C'est par le manque qu'on dit les choses... le manque de l'amour ; je crois que c'est une règle absolue* » (p. 32). Il tente de comprendre l'évolution du style qui s'opère sur une dizaine d'années donnant forme à des structures nouvelles, à des nouvelles manières d'organiser le monde et ses phrases. La langue de Duras tend vers le silence ; il s'agit de déshabiller la langue pour parvenir à élaborer une partition musicale (répétition, non-dit, scansion). Dire l'amour par une « grammaire de l'évitement », par le hors champs, le reflet.

Ce petit ouvrage propose des clés nouvelles pour comprendre cette écrivaine contemporaine qui a insufflé un nouveau geste littéraire à une autre génération d'auteurs et autrices et « *qui a montré comment non pas faire mais défaire la langue* ». L'analyse de Jean Cléder donne envie de repartir explorer les liens entre écrits, pièces de théâtre et films et écouter, encore, la chanson « qui ne veut rien dire » mais « qui nous parle d'elle ».

**Najet Limam-Tnani et Joël July (éd.), *Le Marin de Gibraltar de Marguerite Duras – Lectures critiques*, Presses Universitaires de Provence, 2019. Compte rendu de Virginie Podvin. Université de Brest.**

Le présent ouvrage, coédité par Najet Limam-Tnani et Joël July, est le résultat de la journée d'étude organisée, en septembre 2014, par Michèle Cohen, directrice de la Non-Maison<sup>20</sup>, en partenariat avec le CIELAM<sup>21</sup>. Cette journée d'étude – « *Le Marin de Gibraltar : lectures réflexives & lectures créatives* » –, commémorant le centenaire de Marguerite Duras, fut coordonnée par Najet Limam-Tnani. Le but de cet événement peut sembler paradoxal dans la mesure où il consiste en l'élévation du *Marin de Gibraltar*, roman hors cycle des cycles durassiens – lequel, en même temps, les contiendrait en germe –, au rang de microcosme de l'œuvre de l'auteur. Participent à cette « *Odyssée de l'African Queen* » – puisqu'il s'agit d'une remontée aux sources de la création dans la mesure où *Le Marin* est ici envisagé comme œuvre matricielle – huit articles répartis en quatre sections, lesquels articles élargissent le champ critique des études consacrées au roman précité cantonnées jusqu'alors aux questions intertextuelles et comiques.

La première d'entre elles – « *Le Marin de Gibraltar : une matrice de l'œuvre de Duras ?* » – met au jour le jeu intratextuel à l'œuvre dans le roman en même temps que l'importance de ce jeu eu égard aux textes futurs. L'ouverture de la section – « *L'intratextualité ou les nœuds de l'imaginaire durassien dans *Le Marin de Gibraltar** » – est signée Joëlle Pagès-

---

<sup>20</sup>Centre d'art à Aix-en-Provence.

<sup>21</sup>Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix Marseille.



Pindon. *Le Marin* est envisagé par la critique comme terre première, fertilisante, depuis laquelle s'élançait l'œuvre à venir. L'auteur de l'article ne manque d'ailleurs pas de rappeler les confidences de Duras à Xavière Gauthier dans *Les Parleuses* eu égard à l'importance de ce quatrième récit, de rappeler les confidences de Duras à Hubert Nyssen, cette dernière définissant ainsi *Le Marin* : « préambule interminable à une histoire inexistante »<sup>22</sup>. La parole de Joëlle Pagès-Pindon s'organise en trois parties et vise à dévoiler les « mythes », unités signifiantes – lieux, personnages, scènes –, fondements nécessaires à l'élaboration de l'« automythographie » durassienne, osmose d'un individuel et d'un universel déclinés au travers de thématiques existentielles – amour et mort, mémoire et oubli – présentes dès *Le Marin*. Joëlle Pagès-Pindon relève d'abord l'ancrage autobiographique du *Marin*, notant lieux et dates réels de la vie de l'auteur réinvestis dans la trame narrative – Italie, Shoah, parenté criante entre le narrateur du *Marin* et Duras à l'époque de l'écriture dudit roman. Joëlle Pagès-Pindon décèle ensuite la mise en place de la triangulation – Anna/Narrateur/Marin – retrouvée dans les écrits ultérieurs. De même que la liaison, dès *Le Marin*, d'Éros et de Thanatos : le marin aimé est un criminel, en cela, il apparaît comme l'archétype inaugural de la figure de l'amant assassin (cf. *Dix heures et demie du soir en été*, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, *L'Amante anglaise*), parcourant, qui plus est, les trois espaces géographiques de l'univers durassien à venir. Catherine Gottesman poursuit la réflexion de l'intertextualité à l'œuvre dans le roman au cœur de l'article « La création du monde par Anna dans *Le Marin de Gibraltar* ». Nous assistons au dévoilement, sous sa plume, d'un réseau souterrain initié dès *Le Marin*, ricochant dans les profondeurs et sur les surfaces des œuvres ultérieures – le ratage du monde, l'inexistence de dieu, et leur corrélat : la recréation d'un monde par Anna dans *Le Marin*, et, comme un pont jeté entre deux rives à plus de quarante années d'intervalle, celle d'Ernesto dans *La Pluie d'été*. La présence des quatre éléments – air – terre – eau – feu assoie l'idée de la constante durassienne : création/destruction du monde avec ce bémol qu'à l'évocation de la bombe atomique dans *Le Marin* succède celle de la Shoah dans *La Pluie d'été*. Et Catherine Gottesman, après une mise en lumière des réflexions souterraines durassiennes sur la triste destinée humaine, de se souvenir des propos de Duras : « Il n'y a pas de séparation vraie entre mes textes ».<sup>23</sup>

La seconde section – « La quête de l'autre » – étudie la fusion de deux quêtes, celle du marin, celle de l'Afrique coloniale. Najet Limam-Tnani, lunette des études postcoloniales posées sur le nez, propose, dans « *L'Empire français et Le Marin de Gibraltar* : [d]eux visions opposées du colonialisme », une lecture du rapport ambigu entretenu par Duras avec ce dernier, érigeant *Le Marin* et *Un Barrage* comme éléments équilibrants, annihilant l'idée de défense de l'idéologie coloniale. Les trois œuvres – *Le Marin*, *Un Barrage*, *L'Empire français* – seraient donc à envisager comme les éléments d'un triptyque, comme les côtés d'un triangle dont les sommes additionnées seraient égales à zéro. Employant le terme fort de « trilogie », Najet Limam-Tnani invite à ne définitivement plus considérer *Le Marin* comme une œuvre à part. Sous la plume d'André Not, nous naviguons vers cet « autre introuvable ». Quant à la question de savoir quel est cet autre... Cet autre est diégèse ou plutôt diégèses en ce sens que les

<sup>22</sup>« Un silence peuplé de phrases », Entretien avec Hubert Nyssen, Bruxelles, *Synthèses*, n° 254-255, août-septembre 1967, p. 132.

<sup>23</sup>Marguerite Duras, *Le Livre dit. Entretiens de Duras filme*, éd. Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, 2014, p. 101, cité par Catherine Gottesman, p. 45.

multiples trajectoires d'Anna et de son voilier sont à l'image de la matriochka cette poupée russe qui dévoile cette autre poupée puis cette autre encore. *Le Marin*, analyse André Not, est une vague perpétuelle qui déroulerait autant de pactes de lectures. Roman existentialiste axé sur l'histoire du narrateur comparé au Roquentin de Sartre, récit de voyage dans lequel ce même narrateur s'efface pour devenir personnage. Une histoire initiale s'allie à une seconde histoire, laquelle devient histoire principale comme dans une partition de plain chant. Cet autre est également roman. Comment, en effet, qualifier *Le Marin* qui navigue entre parodie du roman policier, tentation du roman américain et antiroman dans la mesure où, soumis à tous vents, il signe l'échec de toutes les tentatives littéraires ?

La troisième section analyse la langue du roman. Deux idées phares : le cap de la modernité et l'ancrage – la langue étant envisagée comme fondement des particularités langagières de Duras. Sandrine Vaudrey-Luigi dissèque – dans « La phrase dans tous ses états ou la modernité radicale du *Marin de Gibraltar* » – les expérimentations qui sont telles qu'elles remettent en cause l'acception généralement admise du terme « phrase ». Leur segmentation extrême – une phrase peut être un nom – est annonciatrice de la prévalence du mot sur la syntaxe et anticipe le mot de Godard – « les mots : ce sont des lutins, des lutins de Shakespeare... Tandis que chez toi ou chez Beckett, ce sont les rois. »<sup>24</sup> La noyade grammaticale qui se joue dès *Le Marin* augure, aux yeux de Sandrine Vaudrey-Luigi, de la syntaxe abîmée de *L'Amant*, que Duras faisait, elle, coïncider avec l'écriture d'*Hiroshima mon Amour* – « j'avais commencé avec *Hiroshima* à être incorrecte »<sup>25</sup>. Joël July – « *Le Marin de Gibraltar*, quand même ! » – analyse l'utilisation de la locution adverbiale *quand même*, indice de modernité de l'écriture balbutiante de Duras. Selon Joël July, l'utilisation durassienne de la locution dépasse le simple tic de langage – quatre-vingt-cinq entrées dans le roman – elle est le signe d'une intention, ce qui fait écho à l'argument de Léo Spitzer selon lequel un détail ne vaut rien sans le tout qui le contient. Joël July établit les caractéristiques linguistiques particulières de ces emplois adverbiaux. Duras n'utilise pas la locution dans son rôle attendu de subordonnant, sens qu'assume également de manière plus noble la locution *tout de même*. Dans *Un Barrage, quand même* est l'apanage de la conversation familière. Dans *Les petits Chevaux*, il est celui des contradictions. Véritable Protée, le sens de *quand même* varie selon les positions assumées dans la phrase. En position initiale, il traduit une pensée fixe. Pas seulement. Il fluidifie le texte ainsi qu'en témoignent les répliques dans lesquelles il prend place. Voyez *Des journées entières dans les arbres*. Un certain effet populaire – dû au lieu d'articulation au moment de la prononciation – sied à souhait à la peinture des déclassés durassiens. Effet gommé dans *L'Amant* dans la mesure où la complexité des phrases qui constituent le roman annule le reste – « À rebours d'un stylème du laisser-aller, il se trouve en charge d'une complexité qui rend la langue durassienne plus poétique et plus originale », affirme l'auteur de l'article (p. 98). Quant à l'absence de la locution attendue – *quand même* –, elle est preuve des exigences « du nouveau régime que s'impose l'écrivaine, adossée à l'école du regard et au Nouveau Roman. » (p. 98). La mode durassienne du *quand même* s'explique par le caractère oral dont ce dernier est doté. Il est également moyen de mixage de la voix du narrateur avec celle des personnages « pour instaurer un patron vocal dans les œuvres de cette période », selon l'expression de Sandrine Vaudrey-

---

<sup>24</sup>Jean-Luc Godard à Marguerite Duras, *Dialogues*, Paris, Post-éditions, 2014, p. 82.

<sup>25</sup>*Apostrophes*, Entretien avec Bernard Pivot, Antenne 2, 28 septembre 1984, 35'45.

Luigi<sup>26</sup>. L'étude des conditions d'accueil de l'adverbe révèle que Duras le privilégie en vertu des sous-entendus qu'il crée. Qu'elle le privilégie encore en vertu de la subjectivité narrative qu'il instaure. Et Joël July de conclure en ces termes – *Le Marin*, un roman de l'hésitation.

La dernière section du recueil – « Lectures de l'image et en images » – appréhende l'image à la fois comme objet et moyen de lecture. Jean Arrouye y déploie un diptyque, trait d'union entre *L'Annonciation* de Fra Angelico et six photographies réalisées par Françoise Nuñez. Dans son premier article – « *L'Annonciation*, art poétique durassien » – Jean Arrouye égrène les différentes annonces qui s'étirent le long du roman *Le Marin*, toutes ayant en commun une même source iconographique, *L'Annonciation* de Fra Angelico que le narrateur observe en début de roman sans qu'elle ne soit nommée. Cette référence picturale occupe une place centrale dans le roman et sert de matrice à l'intrigue romanesque. C'est devant ce tableau que le narrateur décide de rompre avec Jacqueline et de quitter son emploi. C'est ce même tableau qui sert de modèle pour illustration des rapports entre le narrateur et le conducteur de la camionnette qui le transporte de Pise à Florence. Jean Arrouye note d'abord la similitude entre l'Ange de *L'Annonciation* et le narrateur – de la même manière que l'ange a pour fonction d'énoncer et de justifier un message, de la même manière, le narrateur passe son temps à recopier des actes de naissance et de décès. Cette similitude est d'ailleurs énoncée par le narrateur devant la fresque – « sur son dos [...] les ailes admirables et chaudes du mensonge ». Aux ailes mensongères de l'ange répond le mensonge du narrateur – « je mens à tout le monde ». Jean Arrouye remarque d'ailleurs que la fresque n'est prétexte à aucune considération esthétique ou historique de la part du narrateur – il ne reconnaît pas Marie –, et pour cause, le tableau ne résonne en lui que par empathie. Le couple narrateur/Jacqueline est version laïque du couple Ange/Marie. De la même manière que Marie se soumet à la volonté de Dieu, transmise par l'ange, de la même manière le narrateur souhaite que Jacqueline se soumette à son désir de la quitter. L'annonce faite à Jacqueline, avec cette différence qu'il s'agit davantage d'une contre-annonce dans la mesure où le message du narrateur à Jacqueline est sans amour et provoque sa douleur quand celui de l'ange est amour et provoque la joie. Jean Arrouye décèle une seconde annonce – « annonce buissonnière [qui] prépare [...] l'annonce entamée au musée Saint-Marc » (p. 117). L'ange annonceur est le conducteur de camionnette qui conduit le couple de Pise à Florence. Comme l'Ange de la fresque, il est de profil et annonce la bonne parole : son invitation à Rocca est annonce dissimulée de la rupture à venir avec Jacqueline, annonce du bonheur à venir : l'annonce faite au narrateur. Troisième annonce – la déclaration d'amour, à Tanger, du narrateur à Anna de la même manière que l'Annonciation est déclaration de l'amour de Dieu aux hommes. Plusieurs annonces tissent donc dans la trame narrative du *Marin*. Mais ces dernières sont débarrassées de tout enjeu eschatologique que remplace le désir d'échapper à l'ennui. Par la perversion de la parole évangélique et la création d'un avatar de contre-annonce – la parabole est utilisée de manière parodique et narquoise –, Duras se désolidarise d'un modèle historique édifiant et propose un récit, premier de ses romans à reposer sur une triangulation. La lecture, par Jean Arrouye, de six photographies réalisées par Françoise Nuñez pose un point final au recueil. Ces

---

<sup>26</sup>Cf. Sandrine Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras, une langue de l'étrangeté », in Najet Limam-Tnani (éd.), *Marguerite Duras, Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, p. 70.

photographies, pensées d'après *Le Marin*, furent exposées à la Non-Maison en 2013. Jean Arrouye souligne leur dimension universelle, à leur vue viennent à l'esprit autant de mots abstraits. Les photos évoluent comme des œuvres autonomes, lesquelles, si réunies en constellation, permettent de constituer un discours original, de prolonger le ciel, de faire écho au *Marin*, figure mythique de l'amour inaccessible et emblème d'une écriture qui se cherche. Première photographie : un jouet de marin, un jouet de navire – tout récit n'est que fiction. La seconde – symbole d'évasion vers les horizons lointains – une grille est à demi ouverte sur la mer. Invitation au voyage. Invitation que prolonge la troisième image – une rambarde devant un chenal – avec cette différence qu'il ne s'agit plus d'une invitation au voyage mais d'une invitation à la rêverie. Quatrième image : représentation de l'ailleurs. Des arbres apparaissent dans l'encadrement d'une porte. Cinquième image, matérialisation d'une image mentale obsessionnelle, « l'oubli » ? Sixième et dernière image – une main sur la vitre moite d'une voiture de chemin de fer, signe d'adieu, symbole de la disparition du Marin. Au revoir Marguerite.

***Femmes et littérature : Une histoire culturelle II*, Martine Reid (dir.), (Tome 2-XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle par Florence de Chalonge, Delphine Naudier et Christelle Reggiani. Francophonies par Alison Rice) Paris, Gallimard, 2020, 589 pp. Compte rendu de Françoise Barbé-Petit. Sorbonne.**

Dans un ouvrage collectif en deux volumes consacré à la production littéraire des femmes, Florence de Chalonge, spécialiste du roman du XX<sup>e</sup> siècle et de Marguerite Duras en particulier, présente dans le volume II, l'œuvre de cette dernière. Dans cet opus militant, ayant pour objet de créer enfin un matrimoine commun, Florence de Chalonge, dans une partie intitulée « Le roman des romancières », associe sous l'étiquette « Nouveau roman » deux écrivaines, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras, pour mieux les distinguer ensuite.

L'œuvre durassienne est d'abord contextualisée : la vie en Indochine, l'arrivée à Paris, la première publication, *Les Impudents* (1943), pendant l'Occupation. Ensuite, les inflexions et les mouvements internes de l'écriture sont repérés ; si est d'abord évoquée l'utilisation de « la fonction narrative » par Duras, avec *Moderato cantabile* (1958) une rupture se dessine, provoquant tout autant un « débâter » qu'un « construire » à partir de la reconstitution d'un crime passionnel. Ces échanges autour du meurtre permettront d'érotiser, par le biais du verbe, le lien entre les deux protagonistes. Les éléments constitutifs de *Moderato cantabile*, le crime de sang, le dialogue amoureux entre les personnages amorcé à partir du meurtre, la difficile intelligibilité de ce dernier se retrouveront dans *Dix heures et demie du soir en été* (1960) et *L'Amante anglaise* (1966), où le personnage de l'interrogateur, censé résoudre un crime qui demeurera opaque, constituera l'un des protagonistes clés du Nouveau roman.

Suite à l'exposition de cette première triade, Florence de Chalonge, poursuit son analyse par la présentation du cycle indien construit à partir et autour de deux personnages, Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter. « L'écriture/réécriture durassienne vient s'inscrire » dans un double triptyque, l'un composé de trois romans (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964, *Le Vice-consul*, 1966, *L'Amour*, 1971), l'autre de trois films (*La femme du Gange*, 1974, *India Song*, 1975 et

*Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976). Ces compositions triadiques tirent leur origine « d'un événement commun, le bal de T. Beach où Lola Valérie Stein se fait enlever son fiancé par Anne-Marie Stretter ». Loin de s'inscrire dans une veine sentimentale ou psychologique, Duras présente son personnage, Lol, comme ravie par le « spectacle de son fiancé emporté par cette inconnue en noir ». En raison de cet « oubli d'ell[e]-mêm[e]- », Lol est le parangon de « toutes les femmes de [s]es livres », lesquelles, bien qu'occupant une place cardinale, apparaissent souvent comme des « sursitaire[s] ou des survivante[s] ». Les femmes, pour l'autrice, à l'instar des enfants, des fous et des écrivains, ont une supériorité sur tout autre, car elles éprouvent « le manque à soi ». Toutefois, bien que considérant que ne pas écrire dans le lieu du désir réduirait les femmes au plagiat, Duras refusait, pour elle-même, l'appellation d'« écrivain du désir » et l'étiquette « livres de femme » pour sa production littéraire. Son souhait était simplement d'être Marguerite Duras, « l'écrivain ».

Ces pages consacrées à Marguerite Duras écrites avec « clarté et distinction » - qualificatifs propres à un siècle cher à l'écrivaine - présentent cette dernière avec fluidité et facilité, induisant chez le lecteur un désir de rencontrer cette œuvre ou de revenir à elle.

**Yannick Kujawa, *Toujours l'inconnu, fiction(s)*, préface de Patrick Varetz, Perros Guirec, Editions Le Bateau ivre, coll. « Vert nuit », 2020, 168 pp. Compte rendu de Sylvie Loignon. Université de Caen.**

En 1967, Duras se rend à Harnes, dans le Pas-de-Calais, pour aller à la rencontre des mineurs et de leur famille à la bibliothèque des Mines de la fosse IV. Elle y enregistre une émission pour la « Quinzaine de la lecture » intitulée « Pour lire à la veillée » et diffusée sur France Culture. En effaçant la précision des lieux, en allant au-delà de ce que dit l'enregistrement, Yannick Kujawa déplace la rencontre dans l'intériorité imaginée des protagonistes et fait entendre l'écho de cette rencontre avec un grand écrivain, avec les textes que Duras lit, et peut-être bien avec l'écriture.

C'est d'abord un livre sur la lecture - Yannick Kujawa fait se lever la voix de Marguerite Duras lisant des textes de Michaux, de Césaire, de Kondô Azuma ou de Melville, et celles des mineurs et de leur famille, écoutant ces textes lus et évoquant leurs expériences de lecture. Car la lecture permet de vivre la vie autrement ; elle est une force de métamorphose d'« un minerai brut, qui vient de la nuit » (p. 51) : « Avec ce que l'on remonte des puits de mine, du fond, on peut élaborer des tas de produits dérivés. Avec un texte j'ai l'impression c'est pareil, on peut rendre une infinité de choses » (p. 51). Le livre, divisé en sections portant le prénom de celui ou celle dont on va explorer les pensées et entendre la voix, repose sur la polyphonie et souligne combien la lecture est affaire d'intimité, chacun s'appropriant le texte lu selon son imaginaire, son passé, son appartenance politique, ses études, *etc.* Ainsi alternent la voix du militant, celle de la femme de mineur, celle de l'étudiant en droit et bien d'autres encore. Se dressent ainsi de multiples portraits fragmentés, comme autant d'étoiles à la brillance intermittente. De fait, si Marguerite

Duras apparaît comme le catalyseur de ces voix, si sa visite constitue le point de départ de l'écriture du livre aussi bien, elle n'est en définitive qu'un « pré-texte ». L'archive sonore autorise l'exploration du passé et du présent en retour ; elle participe d'une descente dans les profondeurs de la psyché humaine – la descente au fond de la mine devient ainsi une métaphore d'une telle exploration.

Ainsi, Yannick Kujawa s'inspire-t-il de cette archive sonore pour en faire le creuset de sa ou ses fiction(s). Car si l'autre est une fiction, l'autre produit tout autant de la fiction. Précédant le texte, présidant au texte, Marguerite Duras est un catalyseur de voix, mais c'est aussi un personnage, à tous les sens de l'expression. Si la rencontre a parfois permis de conforter l'image que les mineurs avaient d'elle, elle tend aussi à faire de l'écrivain une énigme insondable, un gouffre d'ombre où miroitent les reflets, puisque l'autre « c'est toujours l'inconnu » (p. 36) comme l'affirme Myriam. Marguerite Duras est, à cette époque déjà, un « grand écrivain ». Mais elle est avant tout cette altérité tout à la fois fascinante et repoussante. Elle est celle qui vient d'ailleurs et qui entend « dépayser » les mineurs et leur famille par ses lectures. Il est en effet beaucoup question de distance, non pas seulement géographique, mais aussi culturelle et sociale – la perspective sociologique innervant *Toujours l'inconnu, fiction(s)*. Il faut aller vers l'autre, franchir la distance – ou plutôt faire résonner la familiarité et l'étrangeté. L'altérité est omniprésente, même en soi, ce que souligne l'enregistrement des voix par un magnétophone : « Je n'oserai jamais écouter l'émission que l'on enregistre, j'aurai l'impression d'écouter une étrangère. » (p. 43) *A contrario*, Duras, figure de l'altérité, est habillée « un peu comme une ouvrière » (p. 15) ou une « petite fille des cités » (p. 119) ; surtout, comme les mineurs, elle travaille dans l'en deçà. Par bribes et par ellipses, le portrait esquissé de Duras tient du paradoxe : « Ça va bien avec son côté sévère, mais doux aussi. Dans son regard il y a quelque chose qui n'est pas gai, qui est un peu cassé, mais ses yeux parfois aussi ils brillent. Il y a de la générosité dans son regard. » (p. 61). Parce que le paradoxe dit peut-être la complexité des êtres : douceur et autorité, féminité et masculinité, engagement et minauderie. Comme autant de portraits brisés d'eux-mêmes, les regards croisés des mineurs sur l'écrivain permettent de saisir non pas seulement une présence autre, mais la société des années 1960, le monde à part des mineurs, leurs pensées secrètes, leurs rêves et leur lucidité. Se dessine alors une communauté au-delà des solitudes enregistrées par le magnétophone. Les voix des mineurs font résonner l'humanité tout entière et questionnent la place de l'homme au monde, à l'image des fossiles ramenés au jour par Michel : « Ces blocs noirs nous rappellent qu'on n'est pas grand-chose au final. Je contemple le fossile, je redeviens végétal, animal. Tout petit, sauvage. » (p. 103).

Tout ici fait signe ; tout parle au-delà du silence pour peu qu'on y prête attention : « Les merles, on dirait que jamais leurs phrases ne se ressemblent. » (p. 121). Ce faisant, le livre s'emploie à faire miroiter les reflets et les images, à mettre à distance les clichés : si Duras fait ici penser à Don Quichotte voulant changer le monde, les mineurs apparaissent recouverts par les mots des autres, notamment ceux de Zola - « nous sommes couverts de récits sombres » (p. 34) – comme s'il fallait tout à la fois se débarrasser des mots et donner la parole à ces individus pris dans une fiction, dans une « sombre mythologie » (p. 34) qui les dépossède de leur singularité et de leur être : « La fiction continue de prendre le pas sur la réalité » (p. 99) déplore ainsi Jean. De fait,

si la fiction relève de l'invention conformément à son étymologie, le titre choisi par Yannick Kujawa paraît indiquer qu'elle est la seule modalité d'accès à une réalité autre et souterraine.

La présence de Marguerite Duras apparaît bien comme un « pré-texte » : elle se fait miroir des fictions que chacun peut écrire, si bien que ces fictions polyphoniques forment un ensemble inclassable – elles ne sont ni tout à fait un roman, ni tout à fait un témoignage ou une enquête sociologique, et surtout pas une retranscription de l'enregistrement diffusé sur *France Culture*. Ces fictions font dériver la voix vers le poème. De ces voix éclatées, de ces éclats de voix, naissent des aphorismes (« pour exprimer la douleur, il n'y a pas de fleurs » p. 61), des fragments poétiques qui mettent en abyme l'écriture même de Yannick Kujawa : « C'est ce que je comprends, les choses disparaissent, dans une sorte d'écho, c'est très triste, et beau en même temps. Elle nous montre le poème, à quoi ça ressemble sur la page, elle trouve ça amusant, on ne voit pas bien mais c'est décousu, en effet, on dirait un tissu déchiré, ça fait de tout petits blocs, de tout petits continents, ça fait un poème. » (p. 23)

Comme le noir du charbon, l'encre de la disparition tisse ensemble ces vies imaginaires et nourrit ces « histoires de fantômes » (p. 107). Une forme de fatalité imprègne *Toujours l'inconnu, fiction(s)*. La disparition prochaine des mines court en filigrane, tout comme la dissolution de ce monde clos des cités minières et de sa belle solidarité : « on a sur le bout du nez le signe du malheur, une belle trace noire » (p. 21) comme l'affirme Hélène. À travers l'évocation de la grève de 1963 et avec humilité – ce mot qui retourne vers la terre des mots –, Yannick Kujawa rend aussi hommage à cette forme d'utopie, ce non-lieu qui existe de ne pas ou de ne plus exister. Dans ces mines d'hier, l'écrivain puise son encre. Comment ne pas voir alors en Henri, l'étudiant en droit, un double ou un frère ? Chacun différent, chacun ensemble dans sa différence – à égalité :

« On travaillait dans la bonne humeur, il me faisait des traits noirs avec un boulet de charbon. Sur les joues, le front, l'arête du nez. On riait. Je ressemblais à un Indien. À un Indien des Mines. Ou à un Africain des Mines. C'était mes couleurs de guerre. Les années ont passé, mon père est décédé, mais ces couleurs je les porte toujours en moi. La trace du charbon est grasse et tenace. Je l'aime. Elle a façonné mon visage, ma voix. Mes voix. Elle est mon encre. Quand j'écris. » (p. 149)

**Sylvie LOIGNON (dir), *Marguerite Duras et le fait divers suivi de Lectures de La Vie tranquille*, Paris, Classiques Garnier, coll. « La Revue des lettres modernes », Minard, 2020, 251 pp., compte rendu de Carine Capone. Université de Lille.**

Le dossier réunit huit articles gravitant autour de l'appropriation du fait divers par Marguerite Duras. On sait l'œuvre de l'autrice parcourue de ces histoires, tantôt fictives, tantôt avérées, conduisant ici à interroger les liens entre le fait divers et la prose durassienne. Ce sont au premier chef les faits divers attestés qui retiennent l'attention des articles : de l'affaire Amélie Rabilloud, jugée en 1952 pour avoir tué et découpé en morceaux son mari, à la plus récente et très médiatique affaire Villemin, en passant par l'histoire de Léontine Bourgade, qui,

en 1959, croit reconnaître sous les traits d'un clochard amnésique son mari déporté à Buchenwald, celle enfin du ravisseur André Berthaud qui enlève en 1961 la petite Nadine au prétexte qu'il éprouve pour elle un amour hors-norme.

À la lecture du dossier, on s'aperçoit que s'il existe ce que l'on pourrait appeler un mode durassien de l'appropriation du fait divers, il ne réside pas dans une forme archétypale ; le fait divers semble au contraire se fondre dans la diversité des formes scripturaires : théâtre, roman, mais aussi scénarii ou chroniques journalistiques. Les études relèvent quasi toutes, en revanche, d'une même distorsion que Duras fait subir à ces histoires. Marie-Hélène Boblet met l'accent sur la voix durassienne qui, dans *L'Amante anglaise*, par l'invention du personnage d'enquêteur, « défait l'éloquence des tribuns et des tribus » pour recueillir la singularité du discours de Claire, double fictif d'Amélie Rabilloud. Najet Liman-Tnani revient elle aussi sur ce point : l'accusée mutique dont témoigne la presse, laisse à son double la possibilité, par la parole, d'exprimer « une revanche sur le fait divers ». Mettre sur la scène les invisibles, insuffler plus d'épaisseur aux auteurs de faits divers, telle est encore la piste que suit Chloé Chouen-Ollier, analysant comment Duras transforme André Berthaud en « Claude Gueux des temps modernes », victime fabriquée pour susciter l'empathie du lecteur, plus que coupable. L'écriture durassienne modèle les acteurs de faits divers sous un jour différent et plus complexe de celui qui est porté par le discours médiatique, jusqu'à leur conférer la stature d'êtres mythologiques. « Mythologique jusqu'au bout des ongles » écrivait Breton de Violette Nozière, Simona Crippa et Johan Faerber examinent quant à eux la dimension mythique conférée à Christine V. dans l'article écrit par Duras pour le quotidien *Libération*. La mise en scène du fait divers, renforçant son caractère tragique, fait entendre la voix déchirante des ténèbres humaines, cette « vérité des ténèbres » qu'évoque Duras dans son article « Horreur à Choisy-le-Roy » sur la passionnée Simone Deschamps, une voix de l'insondable qui s'origine dans une bouche d'ombre. Barthes définit le fait divers comme un endroit « où le monde cesse d'être nommé », il semble que le lieu soit propice à générer l'écriture de Duras.

Sont également mis en lumière les liens entre les faits divers et l'expérience vécue par Duras. Double inversé de la narratrice de *La Douleur* qui retrouve son mari déporté, Léontine Bourgade est une figure durassienne en creux, nous explique Cécile Hanania. Anne Brancky développe le rôle « miroir » que jouent toutes ces affaires pour l'autrice : la petite Nadine préfigurerait par exemple sa propre histoire de jeune fille éprise d'un homme mûr que révélera plus tard *L'Amant*, celle de Simone Deschamps, la passion violente éprouvée pour Gérard Jarlot. La captation du fait divers serait en partie motivée par un processus d'identification qui nourrit en retour l'univers durassien, peuplé de figures énigmatiques aux actes parfois incompréhensibles, et porté par un style subversif, explique Anne Brancky. Miroir de sa vie, mais aussi miroir de la société, le fait divers qui intéresse Duras est, comme pour Gide, « celui qui bouleverse certaines notions facilement acceptées et nous force à réfléchir ». Cécile Hanania propose une lecture d'*Une aussi longue absence* sous l'angle d'« une histoire de reconnaissance qui vient mettre au jour un passé occulté et mal digéré », celle de la politique gaulliste qui néglige, selon Duras, la mémoire des déportés. Le fait divers illustre alors la « métaphore à un oubli de l'Histoire ». La démarche de l'écrivain s'apparente ainsi à celle de la société athénienne qui use du mythe comme d'un « miroir [qui] lui permettait de construire son image pour elle-même et pour les autres », explique Simona Crippa.



Le dossier offre par conséquent une plongée au cœur de ces affaires qui ont touché Duras, réactivant des histoires passionnantes que constituent les faits divers et soulignant le potentiel non actualisé de ces petits faits souvent exploités à contre-emploi dans la prose durassienne au regard du romanesque qu'ils recèlent. La même remarque s'appliquerait aux faits divers fictifs qui habitent bien d'autres romans dont il est peu question ici : *Moderato Cantabile*, assurément, qui se déroule sur fond de crime passionnel, mais aussi un roman moins connu, *La Vie tranquille* où le personnage de Francou est habité par l'incident d'un homme qui s'est noyé. Le fait divers est alors dans cette œuvre de jeunesse l'événement qui arrive aux autres et souligne en retour le désœuvrement de la vie de Francou. Ce roman de jeunesse publié en 1944 relativement peu commenté est au cœur de la deuxième partie de la revue qui se singularise ici par l'originalité des pistes critiques apportées, convoquant tour à tour Nietzsche, Lacan, Levinas ou Ricœur. À la fois roman de la force vitale et du tragique existentiel, *La Vie tranquille*, à l'instar de l'affaire Léontine Bourgade, pourrait se définir comme « une histoire qui échappe à toute définition ».

### **À propos du *Camion* : DVD et Blu-ray** **Catherine Gottesman**

La Sté Gaumont vient d'éditer en février un DVD et un blu-ray. Le blu-ray contient en bonus une interview de François Barat, producteur, datant de novembre 2020. Pour le public désireux de revoir l'entretien de Duras avec Dominique Noguez en 1983, l'ancien DVD continue d'être disponible chez Benoît-Jacob jusqu'à épuisement du stock.

François Barat raconte comment il a connu M. Duras, sollicitée dès le premier numéro de *Ça cinéma*, revue qu'il a créée en 1973, où Marguerite Duras présente le découpage de *Nathalie Granger*, puis il décrit le tournage du *Camion* en 1977. Il insiste sur la totale liberté de création de M. Duras, qui ne bénéficiait pas des aides institutionnelles. Gérard Depardieu n'ayant pas répété, découvrait à mesure ce qu'il était en train de faire en lisant avec elle. Ce dispositif singulier, en apparence simple, mais en fait complexe, qui combine la circulation de la parole et la circulation du camion, d'où découlent différents degrés de réalité, crée une sorte de mystère. On peut voir *Le Camion* comme un film crépusculaire sinon testamentaire, même si à l'époque du tournage, M Duras avait encore devant elle le Goncourt et une abondante production.

Selon François Barat, ce qui caractérise ce film, c'est qu'on peut le trouver plus ou moins dramatique ou burlesque selon l'état d'esprit dans lequel on l'aborde. Changements dus à la possibilité de le regarder comme métaphore de la vie (ou de la mort), ou comme dénonciation des injustices sociales visibles dans la banlieue, ou des anciennes déportations par les trains, etc.

Bruno Nuytten avec sa maîtrise extraordinaire de l'art de la focale a filmé les ombres, la perte de lumière, entouré d'une équipe technique exceptionnelle (Vionnet pour le son, par exemple).

François Barat conclut : « le cinéma c'est le doute ». *Le Camion* est « un film qui veille », et qui dans ce que nous vivons aujourd'hui (la pandémie) peut apporter un apaisement, par la douceur de son cheminement, par son gai désespoir.

***Suzanna Andler* de Benoît Jacquot**  
**Joëlle Pagès-Pindon**

Le film *Suzanna Andler* de Benoît Jacquot est une très belle version cinématographique de la pièce de Marguerite Duras, qu'il donne à voir et à entendre au plus près du texte. Sans rien concéder à l'apparente facilité d'un schéma boulevardier – le trio formé par la femme, le mari et l'amant –, il nous fait entrer au cœur même de l'écriture durassienne, dans sa scansion rythmique comme dans ses images.

Les comédiens sont parfaits. Charlotte Gainsbourg a la grâce fragile des femmes qui, par-delà les années, gardent en elles quelque chose de l'enfance ; elle parle « au bord de la bouche » (comme l'écrivait Duras à propos de Geneviève Page dans le film de Michelle Porte *La Palatine*), dans le tâtonnement émouvant de sa nuit intérieure. Niels Schneider a le charme puissant de celui qui saura, peut-être, faire advenir la liberté de cette bourgeoise que Duras disait « cachée derrière sa classe, derrière sa fortune ».

Souhaitons que la crise sanitaire ne retarde pas plus longtemps la sortie de ce film sur les écrans.

## **SPECTACLES À VENIR ?**

### **L'Amie ou des journées entières avec Marguerite Duras**

11 mars 2021- Salle Aéroplane -Théâtre de Suresnes

De Michèle Manceaux

Adaptation et mise en scène : Philippe Honoré

Interprétation : Nathalie Grauwin

### **La douce nuit qui parle... Une conversation fictive entre Marguerite Duras et Jeanne Moreau**

Du jeudi 15 avril au dimanche 2 mai 2021

Théâtre de la Boutonnière 25 rue Popincourt 75011 Paris

## ADHÉSION À LA SOCIÉTÉ

Pour adhérer à la Société Internationale Marguerite Duras, vous avez deux possibilités :

1) Directement en ligne à partir du site officiel de la SIMD :

<https://www.societeduras.com/adhesion>

2) Ou bien, il vous suffit d'imprimer et de remplir le formulaire d'adhésion ci-dessous, et de l'envoyer, ainsi que votre cotisation en euros, à la Trésorière de la SIMD :

Catherine Gottesman  
Société Internationale Marguerite Duras  
49 rue Lamennais  
92 370 Chaville  
France

En tant que membre, vous serez notamment invité(e) à participer à l'Assemblée Générale annuelle de la Société. Pour tous renseignements supplémentaires, vous pouvez contacter la Trésorière : [tresorie.simd@gmail.com](mailto:tresorie.simd@gmail.com)