

# Marguerite Duras et les Arts

## Abstracts

**Martine Antle** (University of Sydney, Australia)

### **Art culinaire et Art de vivre avec Duras: « Le steak, ça se rate toujours comme la tragédie »**

Une lecture des recettes de Duras incite le lecteur avide à créer des liens entre les recettes de Duras et son œuvre littéraire et motive le chercheur assidu à dégager les stratégies intertextuelles qui en découlent. Mais rapidement, les attentes du lecteur sont détournées et ne sont pas comblées. A la recherche de la tête manquante dans *L'Amante Anglaise* par exemple, on aurait pu s'attendre à ce que Duras enfin nous propose une recette telle celle de la tête de veau. Mais cette fois-ci le lecteur devra se contenter de la recette du bœuf mode ou du bœuf en daube pour tisser ses références intertextuelles. On aurait pu aussi s'attendre à ce que Duras invente une recette avec de l'échassier, l'oiseau pêcheur peu comestible du *Barrage contre le Pacifique* ; Ou encore, que les recettes présentées fassent appel à un grand cérémonial comme c'est le cas dans *Moderato Cantabile*.

Les recettes culinaires de Duras n'engagent pas non plus le lecteur dans le travail de la mémoire Proustienne. Le livre *La cuisine de Marguerite*, composé de transcriptions culinaires, de listes de course, de traductions<sup>1</sup>, d'entretiens radiophoniques, et de photographies, déroute par son approche de l'art culinaire et des rapports qu'il engage avec son lecteur. L'art culinaire chez Duras en effet instaure une nouvelle approche de la littérature qui engage le lecteur dans une pratique plurielle de lecture.

Selon Duras, faire la cuisine se fait en effet pré-texte de l'écriture: «Rentrer dans ce silence c'était comme rentrer dans la mer. C'était à la fois un bonheur et un état très précis d'abandon [...]. bonheur il n'y avait plus qu'à éplucher les légumes, mettre la soupe à cuire et écrire. Rien d'autre » (46). Faire la cuisine selon Duras est un acte solitaire et exige la même expérience de solitude que l'écriture. Ceci irait à l'encontre des propos d' Yann Andréa, l'exécuteur littéraire de Duras, qui réfute la littérarité de cet ouvrage en affirmant "c'est un non-livre [...]" il faut veiller à ce qu'on ne fasse pas de non-livre. (*Libération*, 23 Sept. 1999).

Dans un premier temps, je propose de dresser l'inventaire des recettes de Duras et d'interroger dans quelle mesure ses recettes révèlent son art culinaire et s'inscrivent dans la lignée du patrimoine des grandes recettes littéraires.<sup>2</sup> Quelques pistes biographiques dévoilent au cours des recettes une géographie durassienne mais ne se limitent pas à L'Asie<sup>3</sup>. Le patrimoine culinaire de Duras s'étend par exemple à La Réunion et à la Grèce. L'Inde est absente de même que le Japon. Tout comme l'échec des références intertextuelles qui ne comblent pas l'horizon d'attente du lecteur, les repères géographiques culinaires ne réfléchissent pas entièrement les lieux de Duras et créent eux aussi de fausses pistes.

L'art culinaire de Duras s'inscrit plutôt dans un nouvelle esthétique de l'écriture du quotidien qui caractérise les auteurs du « nouveau nouveau » roman des années 1980. A mi-chemin des « tentatives d'inventaire » de Perec<sup>4</sup> et des listes de courses et de choses à faire d'Annie Ernaux dans *La Place*, et de ses visites à Auchan<sup>5</sup>, l'art culinaire de Duras, malgré l'apparente simplicité de ses recettes comme en témoigne la recette de la soupe aux poireaux, élabore « une écriture au présent » (Dominique Viart) et nous offre une perception quasi « minimaliste » du quotidien. Le nouvel art de vivre se décrit à partir de l'insignifiant et de la banalité : « Vous vous réveillez vers minuit. Vous allez au frigidaire, vous buvez un grand verre de lait glacé. Vous retournez dans votre lit, vous vous rendormez, vous souriez d'aise tellement se rendormir est toujours délicieux » (31).

Il ne s'agit pas de rentrer dans l'intimité de l'auteur mais plutôt d'accuser les effets de réel (Barthes) et les dérapages du réel et de l'écrit dans la cuisine de Nauphle-Le-Château : « c'est merveilleusement bon » (53).

---

<sup>1</sup> DUBLIN CODDLE: "Traduisez: ragoût au sucre brun à la façon de Dublin."(37)

<sup>2</sup> Voir "Le Poisson au coup de pied" de Colette, *Le Traité des Excitants Modernes* de Balzac, ou encore le *Dictionnaire de la cuisine* d'Alexandre Dumas.

<sup>3</sup> Avec par exemple l'omelette vietnamienne ou le plat national de la Cochinchine.

<sup>4</sup> Je fais référence à ses 81 fiches de cuisine à l'usage des débutants et à sa "tentative d'inventaire" de tout ce qu'il a mangé en 1974.

<sup>5</sup> Dans *Regarde les lumières mon amour* (2014) Annie Ernaux enregistre ses visites à l'hypermarché Auchan pour mettre en scène l'écriture du quotidien, expérimenter "l'autobiographie impersonnelle" et questionner la posture de l'écrivain.

**Matias Aronsson** (Université de Dalarna, Sweden)

### **L'art de présenter Marguerite Duras à l'étranger : le cas de la Suède**

Dans cette communication, nous proposons d'analyser les paratextes des ouvrages durassiens traduits en suédois. Nous nous intéressons surtout aux préfaces (et postfaces) *allographes* (cf. Genette, *Seuils*, 1987) ainsi qu'aux couvertures et quatrièmes de couverture.

Pour les préfaces, postfaces et quatrièmes de couverture, nous voulons savoir, d'abord, dans quelle mesure il existe des textes allographes dans les traductions suédoises. Ensuite, nous nous intéressons aux références culturelles et artistiques données dans les présentations. Comme l'objectif de ces paratextes est d'introduire une auteure étrangère à un nouveau public et recommander son ouvrage aux acheteurs potentiels, il serait intéressant d'étudier les stratégies éditoriales : dans quel contexte intellectuel et artistique choisit-on d'inscrire Marguerite Duras ? Quels arguments et références sont utilisés ?

Pour les couvertures, nous allons étudier l'utilisation des différentes expressions artistiques telles que les photographies, les dessins, les typographies spécifiques, etc. Nous voulons savoir, par exemple, s'il y a des motifs récurrents, et si le public ciblé est le même pour toutes les éditions.

Le corpus sera constitué par des paratextes des éditions suédoises de l'œuvre durassienne, du premier roman traduit (*Stilla liv* 1947 [*La Vie tranquille*]) jusqu'aux traductions les plus récentes. Nous tâcherons de savoir s'il y a eu des « médiateurs » prestigieux, c'est-à-dire des personnalités de grande notoriété qui ont contribué à l'introduction de Duras en Suède. Pour ce faire, nous allons discuter aussi le travail des traducteurs – car ces individus ont également participé à la promotion de l'œuvre durassienne sur le marché suédois.

---

**Matias Aronsson** est maître de conférences (HDR) à l'Université de Dalarna (Suède) où il enseigne le français et la didactique. Son domaine de recherche est la littérature contemporaine (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles) et il s'intéresse particulièrement à l'écriture de Marguerite Duras. Il a soutenu une thèse de doctorat à l'Université de Göteborg (Suède) en 2006, intitulée *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Par la suite, il a exploré des champs de recherche divers : les études postcoloniales, les *Gender Studies*, les études de réception, les *Cultural Studies* et la traductologie.

## **Marguerite Duras, Charlie Chaplin, la sublimité de l'ordinaire**

Dans *Les yeux verts*, Marguerite Duras fait, à deux reprises, référence au créateur du personnage de Charlot, « *cet homme qui se tait* » dont « *l'errance est sans limites géographiques* » avec « *en retour cette tristesse de Chaplin*<sup>1</sup>. »

Est-ce alors l'auteure du *Square*, habituée à décrire des gens modestes, effacés, « *que rien ne signale à l'attention*<sup>2</sup> », qui se sent captivée par Chaplin, ou bien est-ce le personnage de la mendicante, cette errante chantante qui l'unit à Charlot ?

En effet, concernée par les êtres simples, ignorés par tous<sup>3</sup> et dépourvus de tout, Duras ne pouvait manquer de rencontrer Chaplin, incarnation d'un saute-ruisseau et traîne-savate de la vie ordinaire.

Au plus profond d'eux-mêmes, Chaplin comme Duras savent fort bien que l'ordinarité, même si elle touche au quotidien, n'est pas synonyme de platitude. Comme le rappelle le penseur Emerson<sup>4</sup>, l'ordinarité n'est jamais ni banale ni triviale. Bien au contraire, il y a une sublimité de l'ordinaire. Après tout, les films de Charlie Chaplin montrent aussi cela, Charlot peut être « *le dernier des derniers* » sans oublier d'être, en même temps, étrangement ou superbement sublime.

Qui plus est, la question de l'ordinarité du sublime est d'autant plus pertinente qu'elle appelle celle de son expression. L'art de Chaplin est volontairement visuel. Se passant totalement de la parole et des sous-titres, Chaplin affirme volontiers :

« *Les Talkies ( films parlants ) vous pouvez dire que je les déteste ! Ils viennent gâcher l'art le plus ancien du monde, l'art de la pantomime. Ils anéantissent la grande beauté du silence*<sup>5</sup>. »

Duras, qui dans *L'homme Atlantique* (1982) a fait le choix de l'écran noir pour mieux magnifier la voix<sup>6</sup>, ne pouvait manquer de s'interroger sur Chaplin, adepte du silence<sup>7</sup>. Voyait-elle alors en Chaplin un alter ego, radicalement autre par son délaissement de la parole ou bien était-il un double, un homme attristé par la misère du monde comme le laissent entendre les articles à lui dédiés, dans *Les yeux verts* ?

---

<sup>1</sup> Marguerite Duras, *Les yeux verts*, La Pléiade, Œuvres complètes, Tome III, Édition publiée sous la direction de Gilles Philippe, 2014, pp.669-670.

<sup>2</sup> Marguerite Duras, *Le Square*, La Pléiade, Œuvres complètes, Tome I, Elle : « *une jeune fille de vingt ans que rien ne signale à l'attention.* » Lui : « *un homme de quarante ans que rien ne signale à l'attention.* » p.439.

<sup>3</sup> <sup>3</sup> Marguerite Duras, *Le Square*, Œuvres complètes, Tome I, Ils font « *un tout petit métier [...] insignifiant* ». « *Nous sommes les derniers des derniers* », dit-elle. « *Nous sommes abandonnés* », dit-il. *Pour moi, aujourd'hui ce n'est rien, un désert.* » Elle : « *Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que de n'être rien.* » p.450.

<sup>4</sup> Emerson, *The American Scholar*, in *Selected Essays*, Penguin Classics, 1992, p.102. « *I ask not for the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provençal minstrelsy; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low. Give me insight into to-day, and you may have the antique and future worlds.* »

<sup>5</sup> Marcel Martin, *Charlie Chaplin*, Cinéma d'aujourd'hui, éd. Seghers.

<sup>6</sup> « *C'est bien contre la voix que, sous le nom de parole, a protesté Chaplin. Le son, en revanche, ne le dérangeait pas, puisqu'il fit jusqu'en 1935 du cinéma sonore.* » M. Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, éd. de l'Étoile, 1982, p. 17.

<sup>7</sup> « *Dans mes films je ne parle jamais. Je ne crois pas que la voix puisse ajouter à l'une de mes comédies. Au contraire, elle détruirait l'illusion que je veux créer, celle d'une petite silhouette symbolique de la drôlerie, un faites-passer muscade, non un personnage réel mais une idée humoristique, une abstraction comique.* » in Marcel Martin, *Charlie Chaplin*, Cinéma d'aujourd'hui, éd. Seghers.

**Florence de Chalonge** (Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, France)

***Une approche esthétique de l'image cinématographique de Marguerite Duras***

L'originalité esthétique du cinéma de Marguerite Duras présente deux grands traits. L'un renvoie au découplage entre voix et corps, aux relations entre une image muette et une parole désincarnée ; l'autre à cette écriture du plan qui, chez la cinéaste, privilégie le cadrage et la composition de l'image (par opposition à une écriture de la scène qui met en avant les grandes unités narratives).

Si le premier aspect a été bien étudié, c'est le second qui nous intéresse ici. Il s'agirait, au moyen d'une époque, soustrayant le son à l'image, de remettre dans le triptyque du « cycle indien » (*La Femme du Gange, India Song, Son Nom de Venise dans Calcutta désert*) l'opsis au premier plan. Ce sont ces images figurales où l'iconique s'affaiblit, soit au profit d'« espaces quelconques » (Deleuze), soit pour *faire tableau*, mais aussi leur dynamique, qui retiendront notre attention. C'est sans doute l'un des moyens de s'intéresser aux affects d'un cinéma où il semble que jamais l'image ne s'exempte tout à fait de la recherche du beau (naturel ou artificiel).

---

### **Transferts modaux entre textes, photos et films**

Marguerite Duras a souvent commenté des photos et des films. Nous disposons donc d'un abondant corpus de textes sur des photos et des films réels et identifiés : préface de l'album de Janine Niepce, commentaire des photos de famille, commentaire des photos d'Hélène Bamberger, commentaire de films dans *Les Yeux verts*, etc.

Existent aussi des textes portant sur des photos et films virtuels : photo jamais prise de la petite sur le bac, dans *L'Amant* ; film pas encore réalisé, que MD propose à Benoît Jacquot dans *La Mort du jeune aviateur anglais*.

Enfin, nous pouvons évoquer des textes inspirés par des photos et films non identifiés par le texte : certains témoignages donnent à penser que la description du visage dévasté de *L'Amant* ainsi que celle des paysages arctiques dans *La Pluie d'été*, proviennent de photos dont nous disposons, mais que le texte ne mentionne pas.

\* On voit donc l'intérêt d'établir une typologie des modes d'existence des photos et films évoqués par les textes : réels/virtuels, présents/passés/futurs, mentionnés/non mentionnés.

\*\* On pourra ensuite étudier la nature des traductions intersémiotiques : souvent la photo, fixe à l'origine, donne lieu à un déploiement narratif qui lui attribue mouvement et durée, tandis qu'inversement, s'agissant du film, le texte produit une description statique. L'ancienne distinction entre « arts de l'espace » et « arts du temps » perd ainsi sa pertinence chez Duras. Ces transferts modaux et aspectuels entre texte, photo et film constituent sans doute des éléments stylistiques originaux, plus diversifiés que ceux du nouveau-roman (Butor, Simon, Robbe-Grillet).

\*\*\* Pour finir, on s'interrogera sur le sens de ces traductions et transferts, soit en les reliant à la visée mémorielle et à l'irreprésentable de la douleur, soit en recherchant dans les contextes la motivation du recours aux films et photos: peut-être apporter au texte un supplément sensoriel fonctionnant comme garantie de vérité.

Le travail s'appuiera sur les notions de maintien (Barthes) vs retardement (Derrida), infra et post-mémoire (Veronica Estay-Stange). Il s'inspirera également des communications de Suk-Hee Joo à Montréal et de Michelle Royer à Cerisy.

---

**Liz Groff** (University of Virginia, U.S.A)

### **Le Paradoxe du cinéma : *L'Homme Atlantique*, un film virtuel ?**

*Je voulais vous dire: le cinéma croit pouvoir consigner ce que vous faites en ce moment. Mais vous, de là où vous serez, [...] vous vous rendrez compte que le cinéma ne peut pas.  
(*L'Homme Atlantique*, je souligne)*

Dans *L'Homme Atlantique* Duras transforme l'écran en caméra. Pendant la projection le tournage du film continue, en présence de la réalisatrice – et spectatrice – Duras, notamment par l'intermédiaire de la voix-off. Le plan noir, cet écran depuis lequel la réalisatrice s'adresse directement au spectateur – « Vous ne regarderez pas la caméra » – ne montre pas seulement un film en train de se faire mais filme aussi le spectateur en train de regarder le film en train de se faire – avec lui, peut-être à partir de lui. Pourtant, paradoxalement, Duras affirme au sein même de ce film *déjà tourné*, l'impossibilité d'y filmer le spectateur à venir (voir exergue). Comment comprendre le paradoxe touchant à l'essence, à savoir au *potentiel*, du dispositif cinématographique, d'un cinéma qui « ne peut pas » vous consigner et peut à la fois vous *réaliser* en tant que cinéma, «Vous [qui] êtes *L'Homme Atlantique*. Vous [qui] l'ignorez»<sup>1</sup> ?

Je commencerai par analyser la nature des images, qualités et textures qui les font demeurer dans un état virtuel, et montrerai particulièrement en quoi l'image noire est bien une image et non un néant d'image. J'explorerai ensuite la manière qu'ont de telles images de réagencer l'avant et l'après, comme le suggère la citation liminaire ; dans ce film, l'espace-temps reste dans un état potentiel, non-actualisé, voire virtuel. Enfin, qu'entend Duras quand elle affirme que *L'Homme Atlantique* est un film « de cinéma » ? Je définirai alors ce qu'est à mon sens la lanterne magique durassienne, autrement dit, le dispositif cinématographique durassien.

---

<sup>1</sup> Cette citation (la dernière phrase du film !) ne figure pas dans la version livresque de *L'Homme Atlantique*. Parmi les rares différences entre texte du livre et texte du film, on remarque aussi la suppression dans le texte publié de la seconde phrase dans cette citation extraite du film : « Ce que vous serez en train de regarder là. Ce que vous êtes en train de regarder là » (je souligne). Cet emploi du présent, après celui du futur, dans le film, soutient notre propos.

**Cécile Hanania** (Western Washington University, U.S.A)

### **Le clin d'œil de l'ange : l'iconographie chrétienne dans *Le Marin de Gibraltar***

Cette communication reviendra sur la première œuvre picturale évoquée dans un texte de fiction durassien, « L'Annonciation » de Fra Angelico. Dans *Le Marin de Gibraltar* (1952), le dénouement de la crise existentielle du narrateur, qui le conduit à abandonner son emploi de rédacteur au Ministère des Colonies et -plus tard- à entreprendre un roman, intervient lors de la contemplation de cette fresque de l'artiste italien, au couvent San Marco à Florence. Cette peinture donne lieu à une évocation singulière, longue de plusieurs pages, qui ne constitue en aucun cas une *ekphrasis*. La scène est dominée par le regard et le discours ironiques du narrateur et ce qu'elle « montre » relève moins d'un voir optique que d'une illumination psychologique, d'une révélation.

Dans un premier temps, nous verrons comment et à quelles fins Duras joue, dans ce passage, de deux visions et réactions antithétiques. En effet, si cette œuvre d'art libère la charge émotive et l'agressivité du narrateur, qui subvertit et désacralise la scène peinte en la ramenant à des motifs familiers, voire familiaux, ses réflexions sont entrecoupées par la réaction admirative et respectueuse de sa compagne qui ne peut émettre face à la peinture que le plus simple jugement esthétique : « C'est beau ». Dans un second temps, nous nous attacherons à la dimension que revêt cette œuvre d'art religieuse dans le roman de Duras, en analysant sa singularité esthétique et sa symbolique à la lumière des commentaires de Georges Didi-Huberman dans *Fra Angelico, dissemblance et figuration* et *Devant l'image* (1990). Nous verrons en particulier comment cette « Annonciation », qui porte la parole divine et « représente » un enfantement par les mots, déborde l'expérience picturale et se révèle emblématique d'une expérience scripturale mise en scène dans le roman.

---

**Cécile Hanania** est professeure de littérature française à l'université de Western Washington, Bellingham, USA. Spécialiste de littérature d'expression française contemporaine et de théorie littéraire, elle a publié un ouvrage consacré à l'usage des étymologies chez Roland Barthes, ainsi qu'une trentaine d'articles et chapitres de livres sur Marguerite Duras et divers écrivains français et francophones dont Dany Laferrière, Simone Schwarz-Bart, Alina Reyes, Nelly Arcan et Lydie Salvayre. Elle a organisé en 2011 aux Etats-Unis le colloque « Marguerite Duras, le rire dans tous ses éclats », dont elle a dirigé la publication des Actes chez Rodopi en 2014.

***Une réinterprétation du Navire Night à la lumière de l'œuvre d'Anselm Kiefer***

Les films de Marguerite Duras sont souvent construits sur une dichotomie entre l'image et la parole. C'est notamment le cas du film intitulé *Le Navire Night*. En effet, la voix *off* de Marguerite Duras désigne paradoxalement l'histoire du *Navire Night* comme une « histoire d'images noires », alors que le spectateur voit à l'écran les images des comédiens, des paysages, des meubles, etc. Quel est le rapport entre ce que disent les voix et ce qui est montré ? Comment peut-on relier l'image visuelle à l'image virtuelle (« l'image noire ») ?

Pour analyser *Le Navire Night* dans une perspective comparative, nous nous proposons de l'étudier en parallèle avec l'œuvre d'Anselm Kiefer, artiste plasticien contemporain. Sa démarche artistique évoque en effet l'univers durassien : son œuvre, organisée par cycles, se caractérise par un travail sur la mémoire collective, dans lequel chaque création est un objet à retravailler sous une autre forme. Or l'œuvre de Marguerite Duras fonctionne également sur le principe de la réécriture : les films *Césarée* et *Les Mains négatives* en sont des exemples emblématiques, puisque la réalisatrice indique dans la préface de la version textuelle qu'ils ont été réalisés à partir de plans non utilisés du *Navire Night*. Dans la même préface, Marguerite Duras indique aussi que l'origine de cette œuvre est liée à sa volonté de garder la mémoire de cette histoire.

C'est donc une réflexion sur la puissance de l'image que suscite le rapprochement entre l'œuvre de Marguerite Duras et celle d'Anselm Kiefer : il ne s'agit pas de présupposer une influence de l'une sur l'autre, mais de repérer chez le plasticien une piste pour décrypter « l'image noire » dont il est question dans *Le Navire Night*, afin de comprendre en quoi les images, d'une œuvre à l'autre d'un même cycle, ont le pouvoir de renvoyer à cette mémoire collective.

---

**Suk-Hee Joo** est docteure de l'Université Paris Diderot - Paris VII, où elle a soutenu en 2013 une thèse intitulée « Marguerite Duras : la voix, le cri, l'écriture » sous la direction de Francis Marmande. Membre de l'équipe CERILAC (axe « Pensée et Création contemporaines » dirigé par Éric Marty) et membre de la Société internationale Marguerite Duras, elle s'intéresse particulièrement à la manière dont Marguerite Duras déploie dans son œuvre une « écriture de la mémoire » à travers les notions de performance et de voix, et a publié plusieurs études à ce sujet dans les Actes de colloques internationaux. Ses publications les plus récentes sont intitulées « Les articles de Marguerite Duras dans *Vogue* : la voix des femmes à travers une écriture hybride », in Hélène Barthelmebs-Raguin et Greta Komur-Thilloz (dir.), *Médias au féminin : de nouveaux formats* (Paris, éditions Orizons, 2016), ainsi que « La musique et l'écriture durassienne : faire entendre l'inexprimable », in Anne-Marie Reboul et Esther Sánchez-Pardo (dir.), *L'écriture désirante : Marguerite Duras* (Paris, L'Harmattan, Coll. « Espaces littéraires », 2016).



**Minako Kono** (Université Rikkyo, Tokyo, Japan)

### **Duras et l'art asiatique : la danse dans les *Ballerines cambodgiennes***

Bien avant d'avoir débuté avec *Impudents* (1943), son premier roman, Marguerite Duras était encore à la recherche de son style littéraire. Vers la fin des années 30, elle a écrit un très court récit intitulé *Ballerines cambodgiennes*, repris dans *Cahiers de la guerre* (2006). En analysant *Ballerines cambodgiennes* de manière approfondie, nous souhaitons ou nous pouvons situer la jeune danseuse, personnage principal, dans la fabrication figurative crépusculaire de la fameuse mendiante dans son ouvrage postérieur.

Le récit décrit la vision extraordinaire du narrateur regardant la danse de la jeune femme qui se déplace dans divers villages. Il assiste à une sorte de scène chamaniste à travers les mythes du Cambodge représentés par le corps de la danseuse. Non seulement, cette dernière, bien qu'étant, en réalité, une usurpatrice, cette danseuse ne connaît même pas la vraie danse traditionnelle, mais elle possède une sorte de marginalité grâce à sa nature. De plus, la danse cambodgienne prépare la genèse du personnage de la mendiante selon notre perspective. Nous ajoutons également que l'enfance vécue par Duras au Cambodge l'incite à forger certaines autres figures dans ses romans.

Loin du style du ballet occidental, la danse familière pour l'auteur depuis son enfance, et bien nourrie par le côté magique, pourrait bien jouer un rôle dans la naissance du personnage symbolique dans la création littéraire.

En constatant la manière d'introduire la danse asiatique dans *Ballerines cambodgiennes*, nous voudrions clarifier le regard porté par Duras sur l'Asie et son influence dans ses œuvres.

---

**Minako Kono** est titulaire à l'université Rikkyo où elle est chargée de cours. Minako Kono a présenté une thèse intitulée *Marguerite Duras et l'Indochine française : les représentations de l'Indochine française et sa réécriture dans les romans autobiographiques* (à l'université Rikkyo) dont la soutenance a eu lieu le 18 juin 2016, à l'université Rikkyo.

**Marilla Marchetti** (Università di Catania, Italy)

### **Discours croisés : les mises en scène des œuvres de Marguerite Duras en Italie**

Je crois à la dimension sacrificielle du rite théâtral, à un espace qui relève de l'achaique et où tout comédien risque sa propre mort, pour qui les personnages qu'il crée restent énigmatiques  
Marguerite Duras, 18 septembre 1996

Je me propose d'analyser les mises en scène des œuvres de Marguerite Duras en Italie, pour isoler les procédés de configuration et explorer les articulations qui les sous-tendent.

Je convoquerai ainsi, dans un premier moment, le contact entre culture française et culture italienne, dans le court métrage de Marguerite Duras *Le Dialogue de Rome*, de son titre original *Il Dialogo di Roma*, réalisé en 1982, sur commande de la RAI italienne et écrit par Jean Giot. Il s'agira d'envisager, d'une part, son élaboration et, d'autre part, sa réception en Italie.

Dans un deuxième moment, je creuserai cette réception, pour saisir la spécificité des mises en scène italiennes des œuvres de Marguerite Duras. Dans cette perspective, j'ai choisi d'analyser plusieurs mises en scène, notamment celles de *La Douleur*, *Moderato Cantabile*, *Le ravissement de Lol* ou *India song*, pour ne citer ici que quelques exemples, dans le but d'illuminer les "paroles de France", par les réalisations en Italie.

---

### **Réinventer l'entretien d'art**

Souvent, l'artiste ne reconnaît pas d'autre autorité que le jugement d'un autre artiste. Émile Zola ne concevait par autrement l'interview : seul un écrivain peut interroger un autre écrivain. L'entretien d'égal à égal, d'artiste à artiste, de penseur à penseur, est un mode d'expression que Duras a beaucoup pratiqué, à la fois à la marge et au centre de son œuvre, dans le rôle de l'interviewée comme dans le rôle de l'intervieweuse. Dans cette perspective, il s'avère éclairant de relire les interviews dans lesquelles Duras interroge des artistes d'horizons divers (écrivains, comédiens, plasticiens, cinéastes : de Queneau à Bataille, de Bacon à Laverdac, de Godard à Kazan). Il apparaît en effet que Duras réinvente d'une certaine façon l'entretien d'art, dans la tradition duquel s'ancre et se distingue la pratique de l'interview en Europe, selon Louis Marin. Conjuguant la tradition de l'entretien d'art et l'héritage de Diderot qu'elle considère comme l'un de ses principaux modèles, Duras parvient à élever l'entretien au rang de genre littéraire digne de compter parmi ses œuvres complètes, même lorsqu'elle tient le rôle – souvent jugé secondaire – de l'intervieweuse. De cette pratique, de surcroît, se dégagent les fragments de ce que l'on pourrait qualifier en mode mineur d'art poétique et, en mode majeur, de théorie esthétique.

---

**Accéder à l'art : représentations et pratiques durassiennes**

En amont de l'œuvre de Duras, la mère, « cette femme qui détestait l'art, sous toutes ses formes, qui ne lisait rien, n'allait jamais au théâtre, jamais au cinéma – une sorte de terre sauvage » (*Le Monde extérieur*, « Mothers »). Une mère à laquelle, paradoxalement en apparence, Duras rend hommage, affirmant qu'elle fut « la chance première de notre enfance » : « De cette terre nous sommes nés » (*ibid.*). De ce non-rapport à l'art qu'incarne la mère découle une perception non-académique de l'art, puisque pour la mère l'art est ce qui échappe au travail comme à l'institution scolaire. Espace-temps d'une liberté, d'une relation directe, sans intermédiaire, aux œuvres, la lecture fournira à Duras le modèle d'une relation plus générale à l'art. La liberté dont à ses yeux elle aura bénéficié, Duras la revendiquera pour autrui, quitte à mettre en doute des hiérarchies de valeurs : « Lire des bandes dessinées c'est lire » (*Le Monde extérieur*, « La lecture dans le train »). Dès lors, pour Duras liberté et solitude iront de pair dans la relation à l'art :

« On ne pourra jamais faire voir à quelqu'un ce qu'il n'a pas vu lui-même, découvrir ce qu'il n'a pas découvert lui seul. Jamais sans détruire sa vue, quel qu'en soit l'usage qu'il en fait, sa vue.

Ce spectateur, je crois qu'il faut l'abandonner à lui-même, s'il doit changer, il changera, comme tout le monde, d'un coup ou lentement, à partir d'une phrase entendue dans la rue, d'un amour, d'une lecture, d'une rencontre, mais seul. Dans un affrontement solitaire avec le changement. » (*Les Yeux verts*, « Le Spectateur »)

Cette conception à la fois permissive et exigeante de la relation à l'art aura de multiples implications. Dans l'imaginaire durassien se verront dévalorisées des pratiques, des institutions. La position de Duras à l'égard des médias, en particulier la télévision, mérite d'être précisée. L'autonomie de l'accès à l'art apparaissant à Duras comme un droit fondamental, on doit s'interroger sur le rôle que celle-ci attribue à ses textes sur l'art – les récents travaux de Sylvie Loignon, notamment, sur la critique d'art telle que Duras la pratique nous y aideront – mais aussi à son paratexte (textes liminaires, entretiens à l'occasion de publications ou de créations...), sur les modalités de ces textes, ce qu'ils ont ou non à *transmettre*. Au-delà, c'est l'esthétique même de Duras qui est ici en jeu – dans la mesure où l'esthétique ne peut qu'être traversée par des valeurs, notamment d'ordre politique –, une esthétique largement ouverte aux arts populaires, ceux qui demandent le moins de médiations. Cette esthétique inscrit l'œuvre de Duras au cœur de ce qu'Antoine Compagnon appelle « [la] tradition moderne » :

« La tradition moderne fera régulièrement appel à la culture populaire pour rénover l'art, le purifier de ses conventions ; elle renforcera finalement son autonomie contre laquelle elle partait prétendument en guerre. Cette ambivalence par rapport au public – car il s'agit de lui dans cette oscillation entre la culture de masse et la culture d'élite – demeurera un paradoxe insoluble de la tradition moderne. » (*Les Cinq paradoxes de la modernité*)

C'est donc, en dernier ressort, sur ce paradoxe et cette ambivalence qu'il nous faudra nous pencher, face à une œuvre d'écrivain et de critique qui aura fait place aux danses populaires comme à la danse classique, à la chanson comme à l'opéra, à Chaplin, à Tati comme à Bresson.

---

**Philippe Pansiot Preud'homme** (Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, France)

**Un « déplacement dans la vision » :**  
**de la trouvaille à l'objet d'art dans *La Vie matérielle* de Duras**

« C'est pendant les déménagements que les [objets] se perdent » et... se retrouvent parfois. De la même manière, Duras transporte de banals objets *trouvés*, dans le livre *La Vie matérielle*. Du *found object* (objet trouvé en anglais, autre nom pour *ready-made*), Duras fait texte. Cette métaphore (metaphora désigne le camion de déménagement grec) subie par l'objet trouvé en fait-il pour autant un objet poétique ? devient-il objet d'art, tel l'urinoir de Duchamp ?

Pour répondre à cette question, la description de ces objets trouvés sera analysée ainsi que la mise en scène de leur découverte. Un véritable *romanesque de la trouvaille* s'en dégage où Duras va jusqu'à suggérer qu'elle ne trouve pas l'objet mais que l'objet la trouve.

L'écriture de la trouvaille se fait aussi *retrouvaille de l'écriture*. Par l'imagination, Duras s'approprie en quelque sorte la perte de l'objet qu'elle trouve. L'objet est ainsi vécu, puis perdu – dans l'ombre interne d'un tiroir – et retrouvé : donc écrit, puisqu'il a suivi les trois temps de l'écriture.

Enfin, nous montrerons en quoi ces quatre textes suggèrent que le rôle de l'artiste face à l'objet est de capter dans son regard une différence même infime mais qui modifiera le destin de l'objet, pour qu'il devienne, peut-être, un objet d'art : « ce canapé était [...] en attente [...] d'une meilleure destination. Que moi je devais trouver. »

---

**La musique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : un détour artistique nécessaire à la restitution de la parole folle.**

Cette communication s'inscrit dans l'axe étudiant les emprunts de Marguerite Duras aux autres arts et particulièrement, en ce qui nous concerne, à la musique, discipline dont elle confiait à Jean-Luc Godard la suprématie – « Alors là, je réclame une hiérarchie [entre les arts] ! [...] C'est de la musique *avant tout* ! »<sup>1</sup> La comparaison de l'auteur tantôt à Bartók<sup>2</sup>, tantôt à Stravinsky<sup>3</sup>, n'invite pourtant pas à envisager la musique comme source d'inspiration thématique puisqu'elle revêt plutôt chez elle la fonction de schème organisateur, elle avouait d'ailleurs : « il n'y a de composition que musicale. »<sup>4</sup> Les raisons d'une telle convocation sont édictées par l'auteur en personne : « Ils ne parlent pas, les musiciens »<sup>5</sup>, leur discipline lui permettrait alors de dépasser le divorce entre le mot et la chose et de libérer l'œuvre romanesque « de son handicap d'être de l'écrit, cette gangue sacralisée »<sup>6</sup>. Il s'agit donc de montrer que *Le Ravissement de Lol V. Stein*, que la critique s'accorde à qualifier de « récit d'une folie »<sup>7</sup>, mime une construction musicale alliant forme sonate et ostinato permettant de contrer la carence langagière qui empêchait jusqu'alors à la folie de se dire. La folie promène, en effet, son paradoxe : elle se situe hors langage et aucun mot ne peut la dire puisque raison et discours partagent une même étymologie : *logos*. Si la musique est souvent reliée à l'ineffable, force est de constater que les études consacrées aux rapports de l'auteur avec la musique évincent *Le Ravissement*. C'était oublier l'aveu de Marguerite Duras à propos du « mot-trou » : « On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide »<sup>8</sup>.

---

**Virginie Podvin**, titulaire d'un Brevet des Métiers d'Art en facture instrumentale, a exercé le métier de facteur de pianos durant neuf ans, notamment à Tours et à Lille. Parallèlement, elle a enseigné à l'Institut Technologique Européen des Métiers de la Musique (ITEMM) du Mans de 2007 à 2011 et a été rédactrice en chef de la revue française *Pianistik*, de l'Association française des Accordeurs et Réparateurs de Pianos (AFARP) de 2009 à 2011. Elle est actuellement professeur de français dans le secondaire à Brest et a validé récemment un Master 2 Recherche Arts, Lettres et Civilisations, spécialité Textes, Images et Langues à l'Université des Lettres et Sciences Humaines de Brest, sous la direction de Madame Sophie Guermès. Elle travaille sur les modalités et les conséquences sur l'écriture de la prise en charge de la folie dans l'œuvre de Marguerite Duras et de Virginia Woolf, en orientant particulièrement son étude sur la convocation de la poésie, de la peinture et de la musique.

---

<sup>1</sup> Marguerite Duras et Jean-Luc Godard, *Dialogues*, Paris, Post-éditions, 2014, p. 123.

<sup>2</sup> Comparaison établie par Claude Roy dans *Libération* et rapportée par Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. Biographies », 1998, p. 326.

<sup>3</sup> Comparaison établie par Jean-Luc Godard, « Table ronde sur *Hiroshima mon amour* », *Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959, p. 1.

<sup>4</sup> Entretien donné au *Nouvel Observateur* à la parution de *L'Amant*, rapporté par Alain Vircondelet, *Marguerite Duras et l'émergence du chant*, Tournai, La Renaissance du livre, coll. « Paroles d'Aube », 2000, p. 16.

<sup>5</sup> Marguerite Duras et Jean-Luc Godard, *op. cit.*, p. 126.

<sup>6</sup> Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 196.

<sup>7</sup> Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Paris, P.U.F., coll. « Licence », 2011, p. 163.

<sup>8</sup> Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 48.

**Sabine Quiriconi** (Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, France)

**Mettre en scène l'écrit : l'exemple de *La Musica deuxième*, par Anatoli Vassiliev**

En mars 2016, Anatoli Vassiliev mettra en scène *La Musica deuxième* à la Comédie Française. Rôdé aux méthodes de Stanislavski mais s'étant radicalement affranchi, au fil de ses recherches théâtrales, du réalisme psychologique, le metteur en scène russe a développé une très singulière approche des textes, à la fois technique, physique et poétique : les répétitions s'organisent à partir de la notion d'« études » (terme emprunté aux arts picturaux) afin d'explorer moins les structures du drame que l'écriture comme matière sonore, le mot comme « action » et le son comme « flèche ». Le projet scénique de Marguerite Duras et, plus particulièrement, la pièce choisie - œuvre animée de tensions formelles qui désamorcent progressivement dialogues et conflits dramatiques pour réinventer la fiction des amants d'Évreux - constituent donc un champ d'expérimentation privilégié.

Cette communication se propose d'examiner à la fois le processus d'élaboration du spectacle et la séance théâtrale qui en découlera, à l'aune de la première mise en scène de *La Musica deuxième* par Duras, en 1985. On tentera de cerner, plus particulièrement, les modalités du travail des acteurs chargés de faire entendre l'écrit afin de réinterroger, en un dernier temps, l'héritage du théâtre d'art dans la dramaturgie de la romancière.

---

## **Banthun Ratmanee and Wasurat Unaprom**

(Thammasat University, Thailand)

### **De l'ivresse du texte à la représentation théâtrale dans « An Epilogue to The Malady of Death »**

Le nom de Marguerite Duras s'est connu du public thaïlandais dans les années 90 grâce à L'Amant, le film adapté de son livre autobiographique, dans une réalisation de Jean-Jacques Annaud. Bien que les critiques occidentaux n'aient guère apprécié le film, cette histoire d'amour telle qu'elle a été racontée par Annaud répondait bien au goût du public thaïlandais. Dès 1993, le succès du film a vu la publication dans ce pays deux versions de L'Amant traduites en langue thaïe. Quatre ans plus tard, la traduction d'Un Barrage contre le Pacifique était à son tour publiée en Thaïlande.

Pourtant, il semble que la réputation de cette grande auteure se soit de jour en jour estompée dans le lectorat thaïlandais, jusqu'à ce qu'en 2012, Aan Publishing fasse revivre le nom de Marguerite Duras par la publication de son récit énigmatique qu'est La Maladie de la mort.

Cette œuvre met en scène des personnages sans identité qui dialoguent avec des énoncés ambigus et elliptiques. De plus, une scène située dans un nulle part qui n'évoque rien traduit seulement le sentiment du vide et de l'absence. En un mot, ce livre constitue une forme d'écriture qui dépasse le roman traditionnel.

Du 9 juillet au 1er août 2015, La Maladie de la mort est mise en scène à Thong Lor Art Space, un lieu de rencontre artistique situé au cœur de Bangkok, sous le titre « An Epilogue to The Malady of Death », un épilogue de l'œuvre de Duras proposé par Wasurat UNAPROM, metteur en scène et Banthun RATMANEE, traducteur de La Maladie de la mort en langue thaïe, celui-ci interprétera aussi le texte durassien sur scène. En outre, c'est la première fois en Thaïlande que l'œuvre de Marguerite Duras a été représentée théâtralement.

Inspirés et motivés par le texte poétique de l'œuvre, nous avons créé sur scène un monde onirique qui veut traduire une intoxication provoquée par l'obsession du texte, l'alcool, l'amour et la mort. Cette communication vise donc à partager nos expériences et nos créations visuelles suscitées par le texte durassien, La Malady de la mort.

---



## **Marguerite Duras et la sculpture**

A priori la sculpture, dans ce qu'elle a de matériel, d'arrêté, de silencieux se situe à l'opposé de la recherche sur les voix et les sons, sur le travail de constante réécriture, d'effacement, de mouvance, d'ineffable et d'infini qui caractérise l'œuvre durassienne. Et certes la musique, ou même la danse sont beaucoup plus proches de son œuvre, comme le prouvent les nombreuses études critiques durassiennes sur ces arts.

Dans ces conditions, et quand on considère la réticence de Duras pour toute forme de représentation ainsi que sa méfiance envers les images, qui arrêtent le désir, étudier la sculpture dans son œuvre peut paraître paradoxal, et jusqu'ici presque aucun critique ne s'y est risqué.<sup>1</sup>

Cependant, Duras s'est en fait intéressée, non seulement à la pierre, dont la thématique traverse toute son œuvre, mais plus spécifiquement à la sculpture : elle a écrit sur M.P. Thiébaud (femme sculpteur)<sup>2</sup> ; a choisi de montrer nombre de statues dans ses films, que ce soit les Maillol et autres sculptures de Césarée, mais aussi la statue grecque du *Navire Night*, les bas-reliefs des pierres tombales du cimetière du Père Lachaise dans le même film ou les fontaines sculptées, les bas-reliefs et les statues érodées par le temps de *Dialogo di Roma* ; et utilise dans ses écrits des images liées aux statues, la plus frappante étant sans doute le passage énigmatique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* où « Tatiana nue sous ses cheveux noirs »<sup>3</sup> est statufiée par la parole de Lol., mais l'on pourrait aussi faire référence à Césarée apparaissant, « muette, blanche comme la craie »,<sup>4</sup> après sa répudiation, ou la grosse prostituée aux « seins immenses », « immobile, inexpressive, inoubliable » du projet de film pour *Le Navire Night*.<sup>5</sup>

Le but de cette communication sera de cerner comment Duras utilise la sculpture dans son œuvre et ce qui l'attire dans cet art au point qu'elle s'y est elle-même essayée, que ce soit sous forme de bois flottés travaillés ou d'assemblage de galets.

---

**Catherine Rodgers** est Associate Professor dans le Department of Languages, Translation and Communication (section de français) à l'Université de Swansea (Pays de Galles). Ses recherches portent sur les écrivaines françaises. En plus de divers articles sur Duras, Beauvoir, Constant, Darrieussecq, Garat, Laurens, Nothomb, elle a co-édité une collection d'essais *Marguerite Duras : Lectures plurielles* (Rodopi, 1998), édité une collection d'interviews réalisées avec des féministes françaises *Le Deuxième Sexe : un héritage admiré et contesté* (L'Harmattan, 1998) et co-édité une collection d'essais sur la nouvelle génération d'écrivaines françaises *Nouvelles Écrivaines : nouvelles voix ?* (Rodopi, 2002). Elle est co-fondatrice et co-vice-présidente de la Société Internationale Marguerite Duras, et co-éditrice de son Bulletin. Elle contribue au dictionnaire Marguerite Duras sous la direction de B. Alazet et de C. Blot-Labarrère et travaille à l'édition des Actes du colloque de Cerisy qu'elle a co-dirigé en 2014.

---

<sup>1</sup> Je m'étais intéressée aux statues de Césarée dans 'Par-delà l'ancien et le moderne : l'intertextualité musicale et visuelle de Césarée', (avec G. Jacobs), in Saemmer, A. and Patrice S. (éds) *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyons : Presses Universitaires de Lyons, 2005, 302-16.

<sup>2</sup> M. Duras, « Au fond de la mer », *Outside*, Paris : POL, 1984, p. 257-8.

<sup>3</sup> M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris : Gallimard, (Folio) 1982, p. 115-6.

<sup>4</sup> M. Duras, Césarée, *Œuvres complètes*, t. III, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 489.

<sup>5</sup> Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1666.

**Michelle Royer** (University of Sydney, Australia)

## « Le cinéma de Marguerite Duras : art, synesthésies et sensorialité intermédiaire »

« Je ne suis pas encore à la hauteur de ce que j'ai trouvé au cinéma. Je serai morte quand on aura trouvé pourquoi c'est tellement fort. Tant que je fais du cinéma, tant que je vis je dois l'ignorer, je l'ignore » (M. Duras).

20 ans après la mort de Marguerite Duras, cette intervention ira à la rencontre du défi que nous lance la cinéaste : tenter de comprendre la force de son cinéma.

A la lueur des récentes théories sur la nature de l'expérience cinématographique, l'univers sensoriel des films et leurs effets sur les spectateurs, mon intervention examinera l'impact des innovations durassiennes à travers leurs liens avec les arts plastiques et sonores contemporains. L'intermédialité du cinéma durassien permet une multiplication des effets perceptifs et synesthésiques du film, qui seront le sujet de notre analyse. J'avancerai l'idée qu'en séparant le son et l'image, Duras invente une intermédialité de l'art cinématographique qui permet aux spectateurs de faire de nouvelles expériences sensorielles et synesthésiques, parfois bouleversantes et d'une extraordinaire esthétique.

---

**Michelle Royer** est enseignante-chercheuse au département d'études françaises à l'université de Sydney (Australie) où elle est responsable des cours de cinéma et de culture française. Spécialiste de cinéma, elle a publié plusieurs livres sur l'oeuvre cinématographique de Marguerite Duras, Claire Denis, Michael Haneke et sur les actrices Isabelle Huppert et Emmanuelle Riva. Ses récentes publications incluent

*Stars in World Cinema: Screen Icons and Star Systems Across Cultures*. London: I.B. Tauris. 2015.

"Le Spectateur face au bruissement sonore des films de Marguerite Duras et à ses images". In Jean Cléder (Eds.), *(Marguerite Duras le Cinéma)*, (pp. 43-54). Caen, France: Lettres Modernes Minard. 2014.

"Figures de l'hybridation dans les films de Marguerite Duras". In Florence de Chalonge, Yann Mével, Akiko Ueda (Eds.), *Orient(s) de Marguerite Duras*, (pp. 191-205). Amsterdam: Rodopi. 2014.

"Mobility and Exile in Claire Denis's 35 rhums". In Michael Gott, Thibaut Schilt (Eds.), *Open Roads, Closed Borders: The Contemporary French-Language Road Movie*, (pp. 187-201). Bristol: Intellect. 2013.

**Fatima Seddaoui** (Université de Toulouse Jean Jaurès, France)

**« De la référence goyesque chez Marguerite Duras »**

D'après les critiques, l'œuvre durassienne est souvent rangée du côté de l'hybridité, qualifiée de genre nouveau, décloisonnant les frontières, tout à la fois investie par les thèmes universels que sont l'amour, la mort, (...). Toutefois, au-delà de cette caractéristique plurielle de l'œuvre de Marguerite Duras, on en retient une, celle d'une œuvre traversée par le motif pictural. Effectivement, l'approche picturale que l'on choisit d'étudier dans le roman intitulé, *Dix heures et demie du soir en été*, nous permet d'apporter une réflexion nouvelle sur le courant pictural qu'est le rococo. La référence goyesque, héritière du baroque dans la fiction s'inscrit dans la continuité du mouvement rococo espagnol. Les peintures de Goya traversent le roman que ce soit, *Les désastres de la guerre* ou encore *L'Arrestation du Christ*, tous les passages picturaux renvoient à la violence, au dérèglement des sens ou à la destruction qui évoquent métaphoriquement le baroque. Comment le baroque, héritage du rococo investit-il le roman ? Comment la peinture goyesque qui est une peinture de la violence apparaît-elle dans la fiction ? Autant de questions que propose notre communication. Dans le cadre du colloque sur « Marguerite Duras et les Arts », nous choisissons *Dix heures et demie du soir en été* afin d'y interroger ce mouvement artistique.

---

**Mirei Seki** (Université Rikkyo, Tokyo, Japan)

## **L'influence interdisciplinaire des ouvrages durassiens entre l'écriture, le cinéma et le théâtre**

Écrivain, dramaturge, journaliste, Marguerite Duras, dans une carrière largement étendue, s'est engagée dans la création cinématographique comme réalisatrice dès 1966 (*La Musica*). Elle fit sortir ce premier film huit ans après sa première participation dans le monde du cinéma en tant qu'auteur du roman original, *Un Barrage contre le Pacifique*, adapté par René Clément, et, depuis lors, ne cessa de s'occuper de créations cinématographiques jusqu'en 1984 (*Les Enfants*), année précédant l'importante publication, *Cinéma II*, de Gilles Deleuze qui y déclare d'une façon décisive le rôle primordial joué par Duras dans l'histoire du cinéma. Il lui consacre presque entièrement les dernières pages, juste avant la conclusion sur l'analyse des films de Duras et souligne que ses œuvres introduisent dans l'évolution filmique une esthétique séparatiste entre l'image et le son, surtout dans sa fameuse série indienne. *La Femme du Gange* (1972-73), *India Song* (1974), *Le Camion* (1977) ou *L'Homme atlantique* (1981), par tous ces titres, partiellement cités, on comprend bien que Duras a exercé sa création cinématographique sur un plan non moins secondaire par rapport à son engagement littéraire, contrairement à son propre témoignage négatif, relatif à la création des films. Avec Cocteau, Artaud, Beckett ou Robbe-Grillet, il y a eu une forte tradition, dans la littérature française, de contribution au développement cinématographique. Dans son évolution explosive durant le XX<sup>e</sup> siècle après la première projection historique des frères Lumière en 1895, l'art d'ensemble participe ou contribue au septième art. Certes, la naissance du cinéma influence la réception ou la création artistique d'une manière globale et déterminante.

Dans cette communication, je souhaiterais essayer à la fois de situer l'engagement filmique de Marguerite Duras au sein de l'histoire constamment rénovatrice du cinéma français, et de clarifier l'influence interdisciplinaire artistique du XX<sup>e</sup> siècle à partir de l'analyse des films durassiens.

---

**Mirei Seki**, docteur ès lettres, a présenté deux thèses, *La différenciation de l'écriture chez Marguerite Duras*, à Paris III en 2011, et, *L'écriture de la virtualité*, à l'université Rikkyo de Tokyo en 2006. Elle est maîtresse de conférences à l'université d'Aichi, ainsi que l'un des auteurs d'*Orient(s) de Marguerite Duras*, publié chez Rodopi en 2014. Elle a co-organisé un colloque mémoriel du centenaire de la naissance de Duras en 2014 et un autre colloque durassien en mars 2016 à Tokyo, dont le résultat a été la publication de la revue spéciale sortie chez Kawade shobô shinsha. Elle contribue à plusieurs articles sur les œuvres de Duras en rapport avec les écrivains contemporains comme Bataille, Blanchot ou Levinas.

**« Elle qui imprégnera mon écriture, malgré moi le plus souvent ;  
Philippe Besson, ou l'héritage silencieux de Marguerite Duras »**,

Philippe Besson n'a jamais caché son admiration pour l'œuvre de Marguerite Duras, rédigeant plusieurs articles en forme de déclarations d'amour, pour *Le Point*<sup>1</sup> ou *Le Magazine Littéraire*<sup>2</sup>. A demi-mots, derrière l'évocation des souvenirs de ses lectures durassiennes, sous le vernis d'une hagiographie simple et sincère, l'écrivain-cinéaste semble avouer, voire même revendiquer, mais en sourdine, entre les lignes, une influence profonde l'auteur du *Barrage contre le Pacifique* dans sa conception de l'écriture et dans son style même. En relisant l'œuvre de ce jeune auteur se pose très vite la question de la place occupée par cette figure monumentale de la littérature contemporaine. Duras est-elle une simple figure tutélaire, un modèle inspirant, un parangon du statut d'écrivain, ou s'insinue-t-elle plus profondément dans le repli des phrases, dans le souffle des mots, dans les obsessions de Philippe Besson ? Cet amour pour Duras est-il une reconnaissance de surface, une extraversion, une façade, ou l'image de cette femme est-elle plus introvertie, plus inconsciente, remplissant sans qu'il le réalise les interstices, donnant une pulsation, une respiration à l'acte d'écrire ? Philippe Besson est indubitablement un héritier, un continuateur, un relais des obsessions durassiennes qui semblent se propager dans toute une génération d'auteur. Ne disait-elle pas « morte, je peux encore écrire » ? Besson écrit-il sur le corps mort de Duras, le vivifiant, le rassérénant à travers le philtre de sa propre individualité ?

Nous souhaitons établir un triple lien entre ces deux œuvres. Tout d'abord, un lien que nous pourrions qualifier de médiatique, de superficiel. En effet, comme Duras, Besson est un écrivain-dramaturge-cinéaste, un touche-à-tout qui a compris l'importance des médias dans la construction du statut d'écrivain. Chroniqueur, animateur, « bon client » des talk-shows, il ne cantonne pas son propos à la simple sphère littéraire, donnant ainsi de lui une image qu'à l'époque de Duras on aurait nommé avec mépris germanopratine, et qu'on a depuis rebaptisé de « bobo ». Besson semble n'en avoir cure. Libre, il unit les différentes formes d'expression artistiques, énonce sa parole citoyenne dans l'agora télévisuelle, écrit et donne son opinion sur la politique, et se sert même de faits divers comme socle de ses inspirations romanesques. D'ailleurs, une même affaire semble obséder et réunir ces deux créateurs ; l'affaire Christine Villemin et l'article de *Libération* sont à la base du roman *L'enfant d'octobre*. Ce premier héritage concerne donc la fabrication de l'image de l'écrivain.

Un second lien, déjà plus profond, thématique, relie également Marguerite Duras et Philippe Besson. Tous deux veulent écrire l'intranscriptible : le désir, ses rivages et ses ravages. Ils sont à la recherche de cette mort, de cette dissolution totale de l'être dans le désir, et leur écriture est une même tentative désespérée de circonscrire et écrire la perte. Dans cette quête folle, deux archétypes communs structurent l'écrit ; le triangle et la mer. Le désir ne peut se dire qu'avec l'aide de trois personnages s'observant les uns les autres, dans cet éloignement et cette triple réfraction du corps qui appelle la main, la lèvre et la plume, donc dans l'obsession. De même, la mer est un support, une métaphore, une vision de l'acte d'écrire, et des titres comme *De là, on voit la mer* ou encore *La Maison Atlantique* résonnent étrangement avec ceux de l'auteur d'*Agatha*.

Enfin, un dernier lien, peut-être plus inconscient, et par là plus profond, que nous nommerons stylistique, semble légitimer cette filiation. L'écriture de Philippe Besson connaît la parataxe, la répétition, l'égaré dans le dédale des phrases inachevées. Les formulations diffèrent bien sûr, les couleurs changent, la femme durassienne tant désirée devient l'homme viril, séducteur, dévastateur, et pourtant il semble qu'une même musique, un même souffle, anime les textes et les êtres de papier. Philippe Besson pose ses propres notes sur une partition qui semble partagée, voire même léguée par Marguerite Duras.

A travers ce rapprochement, ce n'est pas l'idée d'un clonage, d'un « copié-collé » que nous souhaitons mettre en valeur – nous ne prétendons pas et n'oserions jamais prétendre que Besson fait du Duras. Nous ne voulons pas réduire son œuvre à cela. Ce que nous voulons éclairer, c'est un legs plus profond, qui dépasse probablement Besson et s'étend à de nombreux écrivains. Duras est-elle l'écrivain fondateur ou la malédiction de la nouvelle génération ? Nous ne pourrions évidemment pas trancher, ce qui serait absurde, mais nous ne pouvons pas non plus balayer d'un revers de la manche cette empreinte profonde qui cimente la majorité de la production littéraire contemporaine.

---

**Vincent Tasseli** est Professeur certifié de Lettres Modernes, doctorant à l'Université Nice Sophia Antipolis (laboratoire CTCL) et prépare une thèse sur les archétypes alchimiques dans l'œuvre de Marguerite Duras, sous la direction de Béatrice Bonhomme. Il a déjà publié un article intitulé « *India Song* : les voix de Marguerite Duras, un dialogue au service de l'effacement » dans le bulletin N°34 de la Société Internationale Marguerite Duras, ainsi qu'un second dans la revue en ligne du CTCL, intitulé "Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce : le dialogue trouvé, un geste théâtral contemporain".

---

<sup>1</sup> « Philippe Besson effeuille Marguerite Duras », 30 avril 2014, article en ligne :

[http://www.lepoint.fr/culture/philippe-besson-effeuille-marguerite-duras-30-04-2014-1817805\\_3.php](http://www.lepoint.fr/culture/philippe-besson-effeuille-marguerite-duras-30-04-2014-1817805_3.php)

<sup>2</sup> « Notre unique différent », *Magazine littéraire*, n°452, avril 2006, p : 56, et « On avance sans savoir et soudain on danse », *Magazine littéraire*, n°513, novembre 2011, p : 69.

**“L'abstraction personnelle” comme processus de création**

« Travailler dans l'inconnu », dit Marguerite Duras à propos de son processus de création. Son style se caractérise par deux aspects d'apparence contradictoire : personnel et abstrait. Dans *Hiroshima mon amour*, l'auteure choisit, au lieu de partir des idées objectives sur Hiroshima et la guerre, de partir de la douleur personnelle de l'héroïne. Mais cette douleur dépasse la personne qui la porte et les frontières ; c'est aussi la douleur de toutes les femmes et tous les hommes, de la ville, Hiroshima. La douleur prend la forme de la ville où nous vivons, ce qui absorbe le sujet en l'influçant. Impossible à se rendre visible en tant qu'objet séparé, l'abstraction ici n'est pas soustraite du caractère personnel et intime.

Dans *L'Amant*, la scène du bleu de la nuit où la mère guide ses enfants, le bleu « plus loin que le ciel » révèle le mystère de l'univers sans fin, l'insaisissable de notre existence, l'obscurité et l'immensité provenant de notre mortalité. La folle de la poste et les enfants « morts ou jetés » évoquent l'horreur du cercle indifférencié de naître et mourir. L'ombre que voit la jeune fille au moment de la jouissance « abstraite » est « celle d'un jeune assassin », « celle d'un jeune chasseur ». Le sentiment sans appui fait revenir la scène à celle de l'amant, la violence et la peur de la séparation. A la fin, après le récit du corps perdu dans l'océan, et dans l'invisibilité, la voix de l'amant déclare que « c'était comme avant » et « qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort ». La séparation sera niée d'autant plus que la violence de la séparation sera forte. L'amour que l'on ne s'aperçoit qu'après, la vérité n'apparaît qu'à la fin et dans l'invisibilité quand elle est trop tard, et à l'arrachement. Autrement dit, seule cette violence garantira l'unité. Ce qui est au-dessus de nous, incontrôlable, l'ici et maintenant infinitésimal, insaisissable, invisible, retourne au Même, dans « la platitude à perte de vue ».

Je propose d'analyser ce processus de création que l'on peut appeler l'abstraction personnelle, proche de celui de la peinture abstraite ou au moins non figurative, l'art « figural » au sens de Jean-François Lyotard et de Gilles Deleuze dans *La logique de la sensation*, à travers ses oeuvres de fictions ainsi que ses articles sur les peintres, afin de faire surgir son approche en commun avec le processus de ces artistes. Loin de l'indifférence « objective » mais c'est la part de l'inconnu en nous, qui crée l'oeuvre. Au lieu de devenir objectif et de présenter un objet devant lequel nous pouvons rester de simples spectateurs, cet art engage le sujet dans la naissance simultanée du sujet et l'objet. Non pas parti du rationnel, par le haut, cet art part du minime, du sens, n'est autre que la révolution continue par le bas. Non pas la préexistence de différents objets, mais cet art va vers le commun ou le même qui apparaît sous différents aspects. Il déforme de la mélancolie due à la perte vers le rythme. Dans le même qui ne reste pas au même ou cette « immobilité infinie au-delà du mouvement », nous pourrions trouver l'aspect pictural de l'art durassien. La peinture invisible, « noir océan » « ombre historique », tableau infiniment « différent, et pareil », catastrophe comme ouverture, comme dit à propos des peintres, cet art « édifie[r] le territoire de son propre massacre avec le même soin que celui de son bonheur » (sur Aki Kuroda), ou si ce n'est abstrait, toutes particularités sont au moins confondues et disparues, « Là où nous voyons fatigue, mélancolie, il voit du bleu » (sur Jeanick Ducot). La confusion du sujet et de l'objet qu'est l'amour, il s'agit du « noir de nuit » ou « inconnu » qui nous pénètre : l'obscurité de « la nuit éclairait tout, (...) jusqu'aux limites de la vue ». C'est à partir du niveau du plus minime, du plus personnel que se réalise le tableau de la genèse, dans la matière encore non domestiquée. La beauté devient ici minimale de « la platitude à perte de vue » ou ce camion qui porte la révolution de partout et de tous le temps. Invisible et ouvert, vide et libre, comme Lol V. Stein qui recommence chaque fois et reste ainsi dans la nuit de S. Thala, cet art demeure au commencement, à la première et la dernière matière, à l'enfance, à la genèse.

---

**Akiko UEDA** a publié *Relectures du Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras -Autour de la différence sexuelle* (L'Harmattan, 2014) , co-écrit *Orient(s) de Marguerite Duras* (Rodopi, 2014) et collaboré à la rédaction et la traduction des notices du *Dictionnaire universel des créatrices* (Les Éditions des Femmes, 2013). Elle enseigne actuellement le français et la philosophie à l'Université Shitennoji à Osaka. Elle participe également à des expositions individuelles et collectives d'arts plastiques.

**« Un visage greffé » : le personnage cubiste chez Marguerite Duras »**

Dans *Les Parleuses*, Marguerite Duras compare le personnage du Vice-consul à un tableau cubiste, « [...] fait de pièces et de morceaux [...]. C'est comme si il avait une voix empruntée, un visage greffé [...] ; un peu comme un Picasso »<sup>1</sup>. Tout comme sa description, les actions du Vice-consul ont en effet l'air décalées : « Le Vice-consul rit [...] comme dans un film doublé, faux »<sup>2</sup>. Or, ce n'est pas le seul des personnages durassiens qui possède cette qualité. On peut souvent remarquer des personnages « composites »<sup>3</sup> dans les œuvres de Marguerite Duras, et une préoccupation pour cette qualité de gens que l'on peut saisir « en bloc »<sup>4</sup>.

L'aspect cubiste touche autant à l'image qu'à l'avancée dans le temps. Ici il convient d'évoquer Marcel Duchamp, dont le « Nu descendant un escalier », en condensant le mouvement, finit par créer une synthèse de tous les temps en un seul. Nous tâcherons, dans un premier temps, de relever les divers exemples de cet élément cubiste dans l'œuvre durassienne, pour ensuite réfléchir sur les enjeux d'une esthétique si insolite, qui touche à la poésie même de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 171.

<sup>2</sup> *Le Vice-consul*, dans *Marguerite Duras : Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2011, p. 602.

<sup>3</sup> Michelle Royer, « Le rire et la gaieté dans le cinéma de Marguerite Duras, des antidotes à son « charme mortifère » », dans *Marguerite Duras : le rire dans tous ses éclats*, éd. Cécile Hanania, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 178.

<sup>4</sup> *L'Amante anglaise*, dans *Marguerite Duras : Œuvres complètes, t. II, op. cit.*, p. 708.

## **Dominique Villeneuve**

### **« Tu me tues, tu me fais du bien » Ou une résonance de l'œuvre de Marguerite Duras dans les oeuvres de vidéastes du 21<sup>e</sup> siècle**

Entreprendre une conférence sur « Marguerite Duras et les arts » en tentant « d'explorer les parallèles, influences, intertextes, intersections, croisements et échanges entre l'œuvre de Duras et les arts au 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles » représente un défi considérable mais extrêmement approprié dans la mesure où l'œuvre de l'auteure a su irriguer de nombreuses disciplines artistiques au-delà du champ de celles explorées par Marguerite Duras elle-même (principalement littérature, cinéma, théâtre). A mon sens, c'est tout à la fois le caractère protéiforme de l'œuvre et l'universalité des thèmes abordés qui sont responsables de l'intérêt qu'elle a pu susciter notamment chez les plasticiens - et plus particulièrement les vidéastes. C'est ce que je souhaiterais mettre en avant dans ma communication en articulant mon propos autour d'artistes du 21<sup>e</sup> siècle qui, chacun à leur manière, ont su tirer de Marguerite Duras la source de leur inspiration pour proposer des oeuvres très personnelles. J'ai choisi pour cela trois artistes de la même génération et de renommée internationale venant d'horizons très différents :

- Jimmy Robert (artiste français né en Guadeloupe en 1975 vivant à Bruxelles)
- Alejandro Cesarco (artiste uruguayen né en 1975 à Montevideo vivant à New York)
- Cao Fei (artiste chinoise née à Canton en 1978 vivant à Pékin)

Ce qui justifie mon choix, c'est leur démarche, qui m'apparaît assez similaire, de « digérer » l'œuvre de Duras (au sens du mouvement anthropophage tel que défini par les artistes brésiliens des années 20 qui prônaient non pas le rejet des cultures autres, mais au contraire leur appropriation, leur assimilation, leur imitation...) pour la restituer sous la forme d'un dispositif, une seule discipline ne permettant pas de rendre l'intégralité du ressenti de l'artiste. C'est pourquoi, pour illustrer cette naissance/renaissance d'une œuvre, je propose de nous laisser guider par les premières paroles d'Hiroshima mon amour qui nous permettent d'adresser les problématiques centrales des œuvres des artistes choisis : « Tu me tues, tu me fais du bien ».

---



**Mary M. Wiles** (University of Canterbury, New Zealand)

**'Scenes from Parallel Lives': Marguerite Duras and Jacques Rivette<sup>1</sup>**

In the seminal *Cahiers du Cinéma* interview with Marguerite Duras coinciding with the release of her 1969 auto-adaptation, *Détruire dit-elle*, Jacques Rivette observes, “. . . c'est le fait qu'il semble que, de plus en plus, vous avez envie de donner des forms successives à chacune des—non pas des histoires, que vous écrivez”,<sup>2</sup> and underscores the stage directions included in the novel's final pages. Like Duras, Rivette had approached his own first feature-length adaptation, *Suzanne Simonin, la religieuse de Denis Diderot* (1966), through theater. In 1963, he had made his theatrical debut directing Jean Gruault's adaptation of *La religieuse* at Studio des Champs-Élysées. Theater was indispensable to the artistic evolution of Duras and Rivette in the 1960s, when the two worked side by side towards the genesis of distinctive visions of cinematic mise-en-scène, which would be founded equally upon the destruction of traditional generic boundaries between “texte théâtre film.”

This paper will address different dimensions of theatricality in the films of Duras and Rivette, considering the role of musical ritual, poetic incantation, and dance movement as configured within Duras's India cycle film, *India Song* (1975), and also within *Duelle* (*Scènes de la vie parallèle*; 1976), the second part of *Les filles du feu*—Rivette's unfinished Nervalian cycle of four films that were to be united through the “progression of complication linked to the intervention of music on action.”<sup>3</sup> Both films offer a unique iteration of a central drama that is repeated and altered between texts in their respective cycles, and both films present the audience with a fantasy world in which phantom doubles move through geographical locales that are transformed into mythic, magical spaces—from an illustrious French embassy to an abandoned tennis court in *India Song*, from a modern dance studio to a deserted park at dawn in *Duelle*.

In these cycle films from the mid-1970s, Duras and Rivette construct performative spaces based upon a different type of address that, I will demonstrate, is dependent upon early cinema's aesthetic of theatrical display and demonstration. Such spaces, as Michelle Royer observes “. . . sont en quelque sorte des acteurs essentiels du drame général”<sup>4</sup> and thus, figure centrally within Duras's and Rivette's films where the everyday world and memory are transfigured in dream.

---

**Dr Mary Wiles** is a Senior Lecturer in the Cinema Studies Department at the University of Canterbury, Christchurch, New Zealand. Her primary area of research involves the study of continental film theory and postwar French cinema. Her recent book, *Jacques Rivette*, (Illinois UP, 2012), is an auteur study that explores theatricality in the films of this important French New Wave director.

---

<sup>1</sup> *Scènes de la vie parallèle* (*Scenes from a Parallel Life*) is the official title submitted to the C.N.C (Centre national de la cinématographie) of the 1970s cycle of films that Rivette had envisioned, which is also known as *Les filles du feu*. *Duelle* (1976) and *Norôit* ((1976), serve as the second and third parts, respectively, of the four-part film cycle that was never completed. The recent release of *Histoire de Marie et Julien* (2003) is a retooling of this old project from the 1970s.

<sup>2</sup> Jacques Rivette and Jean Narboni, “La destruction la parole : entretien avec Marguerite Duras par Jean Narboni et Jacques Rivette”, *Cahiers du cinéma*, 217 (November 1969), 45-57, (p. 45).

<sup>3</sup> Serge Daney and Jean Narboni, “Entretien avec Jacques Rivette”, *Cahiers du cinéma*, 323-24 (May-June 1981), 43-49, (p. 48).

<sup>4</sup> Michelle Royer, *L'Écran de la passion: Une étude du cinéma de Marguerite Duras*, Brisbane : Boombane Publications, 1997) p. 83.