

Marguerite Duras. *Visioni veneziane (Visions vénitiennes)*. Actes de la rencontre «Son nom de Venise...», Palazzo Querini, décembre 2005. Textes (en langue italienne) rassemblés par EDDA MELON et CHIARA BERTOLA, Il Poligrafo, Padoue, 2008, 204 pages, 20 Euros. Compte-rendu de Madeleine Borgomano.

Venise est un endroit rêvé pour une rencontre entre durassiens, Venise en hiver, telle qu'évoquée pour la jeune Anne-Marie Stretter, la même brume que sur le delta et la même couleur violette. Mais Venise n'est pas le sujet de cette rencontre, ni de ce livre dont le parti pris est d'être sans sujet prédéfini et de laisser le champ libre aux participants, au profit des «jeunes lecteurs, les petits élèves» à qui Marguerite Duras confiait l'avenir de son œuvre (*C'est tout*, P.O.L, 1995, p.11), et au risque de décevoir les lecteurs «savants», ou qui se croient tels.

Cet objectif a toujours été celui de l'équipe de *Duras mon amour*, dont il est très agréable de retrouver au fil de ces textes une partie, à commencer par Edda Melon et Chiara Bertola qui ont dirigé l'édition des actes du colloque tenu à Venise en décembre 2005, dans le palais Querini.

Le livre s'ouvre sur sept belles photos de Marguerite Duras, prises au fil des ans, de 1935 à 1983. On pourrait craindre que la forte présence de ces images contrarie l'effet des textes qu'elles préfacent qui, le plus souvent, récusent l'image et la représentation. Mais, en même temps, c'est bien en feuilletant un album de photos que Marguerite Duras a écrit *L'Amant* (1984) et répondu aux questions de Michelle Porte dans *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977). Alors, autant se laisser émouvoir par la transformation, la destruction de ce visage.

Sur la première photo, Marguerite Duras a 20 ans, et l'on songe irrésistiblement à sa phrase de *L'Amant*: «J'avais à quinze ans le visage de la jouissance» (p.15). Puis l'on voit peu à peu le visage si lisse «partir dans une direction imprévue» (p. 9-10) jusqu'à ce masque de vieil indien «lacéré de rides sèches et profondes» (p.10), «détruit» (p.10). Et elle a beau tenter d'exorciser le temps en parlant de la splendeur de l'âge, nous nous sentons concernés.

Les quatorze interventions abordent l'œuvre sous des angles très divers, dans le souci d'ouvrir de nouveaux horizons, plus que de s'inscrire dans la suite des travaux passés, ce qui devient d'ailleurs de plus en plus difficile, étant donnée la prolifération des études durassiennes.

Cependant, les quatorze textes de ce volume, en apparence disparates, comme leurs auteurs, se révèlent, en fait, liés par un rêve commun : l'utopie partagée avec Marguerite Duras d'une «communauté à venir, impossible et nécessaire», une communauté «illimitée». ¹ Tous ont à voir avec l'hétérogène et l'expérience des limites.

Dans «La maladie de l'écriture», ² Edda Melon fait référence à Marguerite Duras elle-même qui utilise cette formule dans *Écrire*. Elle dialogue aussi avec l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas, qui fut son locataire rue Saint Benoît, dans les années 70, qu'elle a beaucoup marqué et qui le raconte dans *Paris ne finit jamais*. Elle évoque aussi Kristeva («La maladie de la douleur» ³) dont elle conteste la conclusion pessimiste sur les dangers de la lecture de Marguerite Duras.

¹ *Visions vénitiennes*, p. 14.

² «La malattia della scrittura», pp. 17-28.

³ J. Kristeva, «La maladie de la douleur: Duras», in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, 1990.

Surtout, elle emprunte au philosophe J.-L. Nancy la notion très intéressante d'intrusion. *L'Intrus*, c'est l'autre, l'étranger, qui s'insinue au plus intime: pour le philosophe, le cœur transplanté. Pour Marguerite Duras, c'est «l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps [...] une autre personne qui apparaît et qui s'avance, invisible» (*Écrire* p. 64, 69). Et qui écrit à votre place.

L'article de Chiara Bertola reprend la notion d'intrusion dans son titre même: «Un regard 'intrus' sur Marguerite Duras». Pour Chiara Bertola, qui est critique d'art, le «regard intrus» c'est son propre regard de non littéraire. Elle voit, dans l'œuvre de Marguerite Duras, quelque chose qui la rapproche des tendances de l'art d'après-guerre, en particulier des artistes informels. Il lui paraît légitime d'établir un parallélisme entre l'œuvre de Marguerite Duras et celle du peintre Arshile Gorky. Arménien, il avait été contraint d'émigrer aux États-Unis, en laissant derrière lui son pays, sa mère, son passé. Cette déchirure avait formé un noyau dur inaccessible et dont il est resté, comme Marguerite Duras, «inconsolable». L'artiste, comme la mère tentant de construire des barrages contre le Pacifique, s'acharne à chercher une structure, une grille contre l'irruption de l'informel. Mais les formes «désarticulées», semblent désunies, sur le point de se désagréger (p. 34).

Le peintre, comme l'écrivain, a du admettre «la maladie de la mort comme son intimité la plus secrète» (p. 35). La démonstration est convaincante. Mais ces ressemblances évidentes ne relèvent-elles pas d'une appartenance commune à «l'air du temps»?

Dans ce recueil, l'œuvre romanesque de Marguerite Duras est envisagée sinon dans son ensemble, du moins dans une perspective large et dynamique comme une œuvre en marche vers la destruction du roman. Tel est le constat de Franca Baratto Trentin, quand, à quatre-vingt-six ans, malgré ses maladies et les intermittences de sa mémoire, elle a accepté de participer à cette rencontre et revisité les romans de Duras après des années d'oubli. Elle avait rencontré Marguerite Duras, lu et enseigné ses romans. Mais elle en avait tout oublié (dit-elle). Dépassant cet oubli, qui pourrait bien être «un effet-Duras», comme le suggérait Hélène Cixous⁴, elle revisite l'œuvre romanesque qu'elle qualifie d'«aventure poétique et mystique» (p. 55).

Domenico Scarpa, dans «Histoires de livres nécessaires, Antelme, Duras, Vittorini», adopte un point de vue d'historien pour raconter les relations amicales entre Marguerite Duras et ses deux hommes, Robert Anselme et Dionys Mascolo, et l'écrivain italien Élio Vittorini. Le grand intérêt de cette étude est de prendre pour objet leur correspondance, qui nous éclaire sur la diffusion en Italie d'un des premiers et des plus importants romans de Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), mais aussi sur le livre de Robert Anselme, *L'Espèce humaine*.

Sous un titre un peu trompeur : «Duras innovatrice? Voix anticolonialistes», Enric Bou étudie *Un Barrage contre le Pacifique* dans le cadre de la littérature postcoloniale en le confrontant avec le roman *Waiting for the Barbarians*, du sud-africain J.M. Coetzee (1980) et celui de Salman Rushdie, *Midnight's Children* (1982).

⁴ Michel Foucault, Hélène Cixous, «À propos de Marguerite Duras», *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, 1975.

L'article de Silvia Mastrangelo, «Emily elle», propose une lecture intéressante de ce roman, fondée sur l'analyse des effets de sa construction en miroir. Au début du roman, remarque-t-elle, le couple français en est arrivé à l'agonie de l'amour et à la mort de l'écriture même. Mais l'observation fascinée du couple anglais et l'élaboration de leur histoire incitent la narratrice-personnage à recommencer à écrire. «Et cette histoire, quand je l'écris, c'est comme si je vous retrouvais» (p. 112). La fin de ce roman très sombre, pourtant, apparaît comme une genèse, puisque l'écriture renaît.

Annalisa Bertoni, dans «L'image absente de Lol V. Stein: du roman-photo au script perdu», constate, après bien d'autres, que le personnage de Lol V. Stein, figure exemplaire de l'absence, oppose une forte résistance à l'image et est restée «intacte enfermée dans le livre»⁵, malgré les efforts de l'auteure. Bertoni nous invite donc à explorer les «textes secrets», manuscrits et projets divers qui témoignent que la seule façon de saisir l'image fuyante de Lol est l'évocation indirecte de la vision perdue.

Sarah Gaspari relit *India Song* à partir des propositions génériques revendiquées par Marguerite Duras dans son titre même «*texte théâtre film*» qu'elle soumet à la question : «texte, théâtre ou film?».

L'article de Nadia Setti, «Le théâtre de Duras, conversations intimes avec l'éternité», aborde l'œuvre de Marguerite Duras par le biais des dialogues en partant des considérations «définitives» de l'auteure dans *La Vie matérielle*.⁶ Ce que Duras veut faire, c'est «du théâtre lu, non joué», proche des célébrations liturgiques, des personnages qui ne seraient que des voix sans corps. Quatre pièces permettent à Setti de réfléchir sur cette dramaturgie : *Le Square*, *la Musica*, *La Musica deuxième* et *Savannah Bay*, cette dernière pièce étant comme un manifeste du théâtre de Duras par le mixage de la comédie et de la tragédie, de la présence et de l'absence, du passé et du présent. Après une lecture précise de ces pièces, Setti conclut, à l'instar de Maurice Blanchot, sur le théâtre comme communauté qui se reconstruit différente à chaque représentation et qui permet aux paroles d'accéder à ce qu'elles furent: le silence de la douleur qui communique avec l'infini.

Dominique Auvray, dans «Un passé encore récent», évoque ses relations personnelles avec Marguerite Duras, avec qui elle a travaillé en tant que monteuse, pour *Baxter*, *Véra Baxter* (1976), *La Camion* (1977), *Le Navire Night* (1978) et *Les Enfants* (1984). Elle a tourné un film, *Marguerite Duras telle qu'elle-même*.

Deux communications portent sur le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976).

Dans «Duras : *Son nom de Venise* dans les ruines d'*India Song*», Chiara Mangiarotti, partant de la phrase célèbre de Lacan: «Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne»⁷, examine les points de convergence entre la pratique de la lettre chez Duras et l'usage de l'inconscient en psychanalyse. La condition d'immigrée qui est celle de Duras implique la présence de «l'Autre» au cœur de soi-même, «l'extime», un autre nom de «l'intrus», pénétrant l'intime.

⁵ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma, Paris, 1987, p. 133.

⁶ Marguerite Duras, «Le théâtre», in *La vie matérielle*, Paris P.O.L., 1987, p.14, 15.

⁷ Jacques Lacan, «Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol V. Stein*» in *Marguerite Duras*, Ouvrage collectif, Paris, Albatros, 1975.

Laura Graziano, dans «Déplacer le regard vers les images sonores», s'intéresse au passage d'*India Song* à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Elle soutient la thèse que l'écriture de Marguerite Duras est l'instrument qui supplée à l'absence du signifiant identifiant principal: «le-nom-du-père».

L'article de Roberto Zemignan, «Les enfants: l'épiphanie de l'image durassienne», achève le recueil sans lui donner de conclusion, en reprenant la plupart de ses thèmes.

Le film *Les Enfants* (1985) se distingue de tous les autres films de Marguerite Duras parce qu'il est un travail d'équipe qui a duré plus de deux ans. Pourtant, Marguerite Duras insiste sur sa différence en déclarant avoir renoncé à l'abstraction. Il est vrai que, dans la première séquence du film, la mère épluche des pommes de terre dans la salle à manger, mais on voyait déjà des scènes aussi banales et quotidiennes dans des films précédents, en particulier dans *Nathalie Granger* (1972), où la caméra se fixait longuement sur deux femmes débarrassant la table. Un film dans lequel Roberto Zemignan voit surtout des ressemblances avec *Les Enfants*: une enfance hors normes - le refus de l'école - et même l'usage de la voix off, celle de la radio dans *Nathalie Granger*, celle de l'auteur dans *Les Enfants*. Il y aurait donc plus continuité que rupture dans le cinéma de Duras. Ernesto, comme Nathalie, appartient à ce que Duras nomme la «classe de la violence». Le film raconte «une histoire qui en passe par son absence» (*La vie matérielle*, p. 32). Au terme d'un dialogue avec la Bible et surtout avec l'*Écclésiaste*, Ernesto en adopte les conclusions: «Vanité des vanités, tout n'est que vanité».

Ainsi, le cœur du film est métaphysique, la «pensée manquante» est l'absence de Dieu. Marguerite Duras n'a-t-elle pas d'ailleurs déclaré: «j'ai toujours parlé de Dieu».