

MARGUERITE DURAS



Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.)

De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras

MARGUERITE DURAS



Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.)

De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras

Avant-propos

Christophe MEURÉE

Université catholique de Louvain

Au fond, si on la prend au sérieux, Duras, à la fin du XX^e siècle, occupe la position de Hugo à la fin du XIX^e : table de la loi tournante, visions, vaticinations d'au-delà. Hugo désespéré, mais Hugo quand même. Qu'importe alors qu'un nouveau Gide murmure : « le plus grand écrivain français d'aujourd'hui ? Marguerite Duras, hélas ! ». ¹

Lorsque Philippe Sollers écrivait ces mots-là, il raillait bien entendu l'écrivain qui pouvait agacer par ses prises de position tranchées, ses œuvres prêtant si aisément le flanc à la caricature, un cinéma et une littérature souvent réputés abscons. Et pourtant, derrière cette raillerie retorse se cache probablement un hommage des plus sublimes, forcément sublimes, qui soient. Cette remarque de Sollers nous incite à nous poser cette question simple et pourtant toute paradoxale : entre le sentiment d'adhésion inconditionnelle ou de rejet virulent, entre le respect forcé et l'admiration pusillanime que son œuvre suscite, quelle place accorder à Marguerite Duras plus de dix ans après sa mort ? L'intérêt qu'a immédiatement soulevé le colloque à l'origine de ces actes, sur les cinq continents, révélant des lecteurs de Duras du Japon jusqu'au Brésil en passant par l'Europe, l'Amérique du Nord, l'Australie, le Maghreb ou l'Iran, peut fournir un embryon de réponse : universelle, certainement.

Marguerite Duras s'affirme aujourd'hui comme l'un des pôles d'attraction scientifique en matière de littérature parmi les plus importants du XX^e siècle. Par sa subjectivité féconde, Duras a largement contribué à dégager des perspectives nouvelles dans tous les domaines, rebâtissant notre siècle dans toutes ses virtualités comme rarement un écrivain a mené ce travail. L'on peut évoquer indifféremment, pour ne prendre que quelques exemples, son traitement de l'Histoire ou de la notion de subjectivité, ou encore son utilisation des modes de représen-

¹ SOLLERS, Philippe, « Duras, médium » in *Éloge de l'infini*, Paris, Gallimard, 2001-2003, coll. Folio, p. 563.

tation modernes, comme le cinéma ou le journalisme. Un auteur aussi riche que Duras a profondément fait muter non seulement la littérature, la définition même du terme « littéraire », où l'entretien et le « papier d'un jour » acquièrent leurs lettres de noblesse, mais également le cinéma, par une saisie tout à fait unique de cet art encore jeune. Avec Duras, c'est tout le mode perceptif et représentatif de l'être humain au vingtième siècle qui est en jeu.

* *

*

Le colloque « Marguerite Duras : desseins de mémoire et d'oubli », organisé à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de l'écrivain, s'est tenu du 2 au 4 mars 2006, à l'Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), avec le soutien de la Société Marguerite Duras. L'appréhension ciblée des problématiques de la mémoire et de l'oubli souligne l'aspect commémoratif du colloque, en même temps qu'elle implique directement l'apport singulier de l'œuvre de Duras aux modes de pensée et de représentation du XX^e siècle.

Oubli et mémoire sont des termes récurrents et des piliers problématiques de l'œuvre durassienne. Les personnages durassiens « manifeste[nt] le désir d'oublier » (R, p. 41) aussi souvent qu'ils craignent cet oubli. Selon ses propres déclarations, celle qui confiait à François Mitterrand qu'elle « oubl[ait] tout » (BP, p. 28) se classait elle-même au rang des écrivains qui « écrivent complètement ». Cette distinction apparente son écriture à la folie. Pour elle, les vrais écrivains sont des fous. La différence ne se joue pas uniquement sur le plan de la raison, mais aussi d'un certain rapport à la mémoire. « Leur mémoire est dehors : le fabuleux cheminement à travers les vents et les marées, les forteresses, les océans du vécu et la page à la fin. C'est peut-être un manque, un manque à soi, un manque à un devoir élémentaire qu'on a vis-à-vis de soi », dit-elle dans les entretiens avec Michelle Porte qui suivent le texte du *Camion* (C, p. 125). Son écriture est donc affaire de mémoire et d'oubli, à quelque niveau que ce soit.

Or, jusqu'à aujourd'hui, les recherches en ce domaine, bien rebattu en apparence, étaient le plus souvent isolées et partielles. L'intérêt premier de rassembler des contributions autour de cette double problématique réside dans la redécouverte de la singularité de Duras en ces matières. De l'analyse de la mémoire et de l'oubli comme thèmes jusqu'à leur valeur poétique, des entrelacs intertextuels aux modulations mémorielles subjectives, le colloque de 2006 et les actes qui en résultent assignaient, à la critique durassienne, la lourde tâche de remettre en jeu l'œuvre entière de l'écrivain.

* *
*

Les différents articles ici rassemblés sont enrichis des travaux les plus récents, tant sur le plan critique que sur le plan biographique, ainsi que de nombreux textes inédits du vivant de l'écrivain. Un texte d'ouverture, prononcé lors du colloque par Francine Thyron, Présidente du Département d'études romanes de l'Université catholique de Louvain en 2006, donne le ton et nous invite à pénétrer dans les méandres de l'imaginaire durassien. L'œuvre de Duras, par son propre travail de mémoire et d'oubli sur la matière du réel, marque à jamais la mémoire de ses lecteurs.

Ce volume est divisé en trois parties qui, de par la grande cohérence des contributions, se recoupent et se lancent des répons. La première partie aborde la poétique dans l'œuvre durassienne, en ceci que mémoire et oubli contribuent à la rendre plurielle. Traversant l'œuvre de part en part, Madeleine Borgomano opère un tour d'horizon des dimensions poétiques et thématiques de la mémoire et de l'oubli, afin de cerner le symptôme contemporain dont elle se fait l'écho. Maud Fourton élabore ensuite le concept d'« oubli menti », qui tendrait à montrer que la faculté d'oubli relèverait davantage du désir que du fonctionnement inconscient. Si l'on considère la mémoire comme un ensemble d'acquis que l'on ne recompose pas toujours comme on le veut mais davantage comme on le peut, l'œuvre littéraire se charge d'un « bric-à-brac » mémoriel (VC, p. 73) qui se distille au fil des pages selon plusieurs modalités. La modalité de la « parole gelée » qui fait dérailler l'œuvre est celle qu'étudie Cécile Hanania. Catherine Bouthors-Paillart défend quant à elle le point de vue de la modalité inconsciente, empreinte de l'enfance, où les langues entendues s'inscrivent comme en creux dans un écrit non écrit. Successivement, Pierre Piret, Sabine Pétilion et Florence Bernard de Courville interrogent à leur tour ce que mémoire et oubli impliquent dans les différents genres pratiqués par l'écrivain : le théâtre (principalement *La Musica*, *La Musica deuxième* et *Véra Baxter*), le récit de type « scénarique » (*La maladie de la mort*) et le récit cinématographique (*Hiroshima mon amour*). Chacune de ces explorations génériques soulève une nouvelle modalité d'exploitation de la mémoire et de l'oubli : la répétition (au sens freudo-lacanien) dans le théâtre, le scénarique dans *La maladie de la mort* et la « mémoire de l'oubli » dans le scénario de *Hiroshima mon amour*.

La deuxième partie aborde les questions de mémoire et d'oubli sur les plans biographique et historiographique. Au regard de la vie de l'écrivain, Catherine Rodgers cherche à déterminer la place qu'occupe le père dans cet imaginaire où les figures paternelles sont le plus souvent absentes ou inconsistantes. Sarah Gaspari traque pour sa part le traite-

ment tout à fait particulier réservé à l'inceste au fil de l'œuvre de Duras, glissant des personnages de frères aux personnages d'amants. À la croisée de l'histoire personnelle et de l'Histoire de l'humanité, Caroline Proulx et Monique Pinthon s'attardent à déterminer la part de mémoire et la part d'oubli que trace l'œuvre. La première s'oriente au moyen de la psychanalyse et de la philosophie ; la seconde cherche davantage à définir ce que seraient singulièrement la mémoire et l'oubli durassiens. De son côté, Sylvie Loignon se penche sur l'enregistrement de la réalité parisienne dans quelques articles d'*Outside* qui rendent compte des événements en Algérie dans les années soixante. Osamu Hayashi, enfin, questionne le scénario de *Hiroshima mon amour* sous l'angle du témoignage ambigu qu'il véhicule et de la posture impossible de témoin qu'adopte Duras.

La troisième partie explore le sillage bergsonien et deleuzien des concepts de mémoire et d'oubli en se concentrant sur la notion de virtuel. Julie Beaulieu souligne la modernité de l'œuvre de Duras en la confrontant à des concepts issus des techniques médiatiques les plus récentes, en vue d'éclairer les échos que rendent *Les yeux verts* à l'endroit des *Aurélia Steiner*. Laurent Darbellay s'ingénie à remonter le temps, au contraire, en ancrant l'œuvre cinématographique de Duras (*India Song* en est l'exemple clef) et ses figures absentes dans une tradition esthétique picturale. S'interrogeant sur la réception possible d'un tel film, Mireille Raynal-Zougari analyse *Son nom de Venise dans Calcutta désert* à partir des effets d'interférences entre la bande-son d'*India Song* et les images du « vaisseau » délabré. Olivier Ammour-Mayeur, de son côté, cartographie *Hiroshima mon amour* en lui apposant le calque de la Carte du Tendre et y étudie la figure de l'allégorie en tant que figure du virtuel. À la lumière du glissement qu'a subi le projet initial du livre de clichés commentés qui est devenu *L'amant*, Arnaud Rykner examine, pour sa part, le concept typiquement durassien de la « photographie absolue ». Enfin, Christophe Meurée relit *Détruire, dit-elle* et *Les mains négatives* selon leur perspective prophétique, à l'aune du temps tel que le conçoit la philosophie deleuzienne.

* *
*

L'articulation de l'oubli et de la mémoire n'est pas aussi dialectique que le sens commun voudrait bien nous le faire accroire. C'est ce dont témoigne avec force l'œuvre de Duras. L'oubli n'y ampute pas le corps de la mémoire mais lui est nécessaire et même le nourrit. Duras a reconnu l'importance cruciale de l'oubli dès le début de sa carrière littéraire : « Une fois qu'on a perdu la faculté d'oubli, on manque définitivement d'une certaine vie » (VT, p. 131).

Mieux, il s'avère primordial de pratiquer ce qu'elle appelle « la conjugaison entre la mémoire et l'oubli » des données effroyables de la réalité humaine, « la séparation irrémédiable entre les gens » et « la fixité quasi mathématique de cette séparation entre les gens » en sont les exemples qu'elle donne dans *Les yeux verts* (YV, p. 33) pour mettre en scène ce rapport non dialectique. Car mémoire et oubli, et plus particulièrement à une époque comme la seconde moitié du XX^e siècle où l'humanité se relève progressivement des atrocités de la Seconde Guerre mondiale – les camps, la bombe – ou des méfaits du colonialisme, sont des problématiques qui mettent en jeu le rapport ambigu de l'écrivain à la réalité ou au réel (le Réel lacanien, aussi bien) et la totalité des rapports humains. Rapport de soi à soi-même, rapport de soi au corps, rapport de soi à l'histoire familiale, rapport de soi à autrui et à l'être aimé en particulier, rapport de soi à l'Autre abstrait et transcendant de la mémoire commune, rapport du soi créateur aux autres œuvres littéraires ou artistiques, ou encore à ses propres œuvres, rapport de soi au passé et à l'Histoire, rapport de soi au possible ou à l'avenir. Chacune de ces problématiques est illustrée par les textes et les films de Marguerite Duras et chacune d'entre elles est soumise à la réflexion critique dans les pages qui suivent. Entre le refoulement de l'insoutenable et la mémoire involontaire proustienne, les textes et les films tissent une toile complexe qu'il était urgent de mettre en lumière.