



CLASSIQUES
GARNIER

CHASTRES-GLAIZE (Sophie), ALAZET (Bernard), DELTOMBE (Camille), MOUGIN (Pascal), LENOIR (Marie-Anne), BLOT-LABARRÈRE (Christiane), « Carnet critique », in ALAZET (Bernard), CALLE-GRUBER (Mireille) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Les récits des différences sexuelles*, p. 255-272

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-13238-7.p.0263](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-13238-7.p.0263)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2005. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CARNET CRITIQUE

LOIGNON, Sylvie. *Marguerite Duras*. Paris, L'Harmattan, 2003. 156 p. (Coll. « Pour Comprendre »)

Dans son ouvrage, Sylvie Loignon réalise un véritable « tour d'horizon » de l'œuvre, abordant diverses questions pour faire en quelque sorte un bilan de ce qui constitue la matière essentielle de cette écriture insaisissable. Présenté de manière très construite, ce texte explore les différents thèmes qui affleurent dans les récits, et également le foisonnement générique qui s'exprime à travers les voies textuelle, théâtrale ou cinématographique, tout en rappelant les transgressions, les écarts d'un style qui explose pour donner à voir le manque, l'absence, langage de l'indicible.

L'originalité réside peut-être dans ce lien que l'auteur tisse en permanence entre la vie personnelle et l'œuvre de Marguerite Duras. S. Loignon met en lumière les échos de l'une à l'autre, principalement dans la première partie de son livre, intitulée « *L'Histoire de ma vie n'existe pas* ». Chez Duras, vie et œuvre s'appellent et se répondent, d'une voix identique, comme si rien ne pouvait réellement les séparer. Pour elle, l'écriture est ce qui peuple son existence, mais c'est aussi dans son existence qu'elle puise la matière de son écriture. Selon S. Loignon, « *Le livre absorbe la vie et en rend compte* » (p. 11). L'enfance trouve sa place au sein de l'œuvre car elle est à elle seule romanesque, à travers l'histoire d'une famille « impossible » qui avive les passions dans un climat tensionnel, entre la folie d'une mère, la relation presque incestueuse au petit frère, la violence de l'aîné et la figure absente du père. Toutefois, aucun texte de Duras ne peut être qualifié d'autobiographie. L'écriture durassienne, dans son oscillation permanente entre réel et fiction, brouille les contours de l'instance narrative. L'identité du sujet est toujours problématique. Il est difficile de délimiter la frontière entre auteur et personnage. C'est à travers les révélations de l'épitexte que l'on peut mettre en lumière le croisement constant entre autobiographie et fiction. La page est une scène où l'écrivain rejoue sans cesse sa vie. Pour Duras, entre écrire et vivre il n'existe pas de différence : l'un et l'autre se rejoignent toujours. Dans son œuvre, l'écriture de soi a donc une fonction matricielle. Écrire, c'est encore et toujours s'écrire.

Mais aucun genre n'est respecté à la lettre : autobiographie, autoportrait, journal intime se voient « défigurés », pour toujours dessiner les contours brouillés et presque effacés, d'un genre qui se place sous le signe de l'indétermination. L'autofiction, terme que l'on utilise à propos de *L'Amant* et de *La Douleur*, est sans doute une réponse à l'impossible miroir du Moi, puisqu'elle mêle à loisir récit fictif et récit non-fictif jusqu'à les faire fusionner, révélant ainsi les flottements de l'identité. La multiplicité d'un visage pluriel dont les traits sont esquissés par les vacillements de la plume, ne fait que décliner « *une véritable crise du sujet* » (p. 36). Selon S. Loignon, la quête de soi est aussi quête d'un lieu pour se dire, et le lieu de Duras n'est autre que celui de la passion.

La deuxième partie aborde alors le thème de la passion qui est à la fois à l'origine de l'écriture durassienne et au cœur des récits qu'elle met en mots. Anne-Marie Stretter est le personnage par excellence qui incarne la passion. S. Loignon écrit : « *Cette femme fascine autant qu'elle inquiète* » (p. 45). Figure de l'exclusion, Anne-Marie Stretter est en proie à l'errance, à la folie, à travers une éternelle quête de soi. Si elle prend une place capitale dans l'œuvre, c'est bien parce que l'écriture durassienne est intimement liée à la passion. C'est dans le lieu du désir, du débordement que le texte s'écrit. Les personnages reflètent cette démesure, entre vie et mort, quand le manque est une malédiction de l'impossible amour. La passion implique la transgression, dans l'effacement perpétuel des frontières de l'ordre. C'est alors à travers un processus de théâtralisation que le récit porte à l'extrême cette tension passionnelle qui sous-tend l'œuvre. Mise en scène de l'impossible, de la folie, la passion se révèle être une tragédie : elle porte en elle sa propre fin, elle est à elle-même sa propre mort. L'amour meurt avant même de se vivre car c'est dans la séparation que s'éternise cette relation non-réalisée. Pour Duras, « *L'amour c'est la passion ou alors ce n'est rien* » (p. 51). L'écriture de la passion s'ancre dans un climat pulsionnel aux frontières de la violence et de la déraison, qui est à la fois celui de l'œuvre et celui de l'acte d'écrire. La relation amoureuse dans les textes durassiens s'exprime avec une force destructrice qui va jusqu'au désir de mort. La mort et l'amour se confondent dans cette passion dévorante que l'écrivain met en scène, jouant les tragédies classiques. L'amour chez Duras est recherche de fusion, jusqu'à l'éclatement, jusqu'à la folie. C'est parce qu'elle est à la fois indispensable et destructrice que la passion est infernale. L'écriture ne cesse de se faire le miroir de ce débordement des sens, à travers la fragmentation de la syntaxe, révélatrice d'un impossible. L'image aussi accompagne cette lente éclosion de l'indicible : image noire de l'absence, image du désir. Visible et invisible se confrontent pour trouver le chemin d'un même langage. Lorsque Duras se tourne vers le cinéma, c'est pourtant encore l'écriture qui prime sur le reste. Ce sont les mots qui font vivre le film. Le lieu de la passion c'est celui

de la chambre noire, là où l'écriture se produit, toujours « *au risque de se perdre* » (p. 76).

La troisième partie, « La voie du gai désespoir », explore le paradoxe d'une écriture qui derrière les échos de la douleur, laisse percevoir quelques éclats de rire. Le désespoir est tout d'abord lié à l'Histoire. Sylvie Loignon souligne encore à quel point dans l'œuvre durassienne, sphère publique et sphère privée sont intimement mêlées. L'implication de l'auteur dans la politique, par exemple, se donne à lire à travers ses textes. Après son exclusion du Parti Communiste, Duras en fait un portrait négatif, qui revient fréquemment dans ses écrits. Elle refuse toute forme de militantisme auquel elle oppose la liberté de douter. Pour elle, l'expression *être de gauche* recouvre avant tout la volonté de dénoncer l'injustice d'une société qu'elle dépeint pour la remettre en cause. La guerre en particulier est présente dans ses textes comme une blessure à jamais ouverte, comme un indicible qu'il faut jeter sur le papier pour en tracer la mémoire, envers et contre tout. Face à l'innommable, l'écrivain décline les mots d'une douleur intemporelle, entre larmes et silences. S. Loignon écrit : « *L'horreur de la Shoah hante Marguerite Duras autant que le peuple juif la fascine [...]*. » (p. 95). Peut-être en raison de ces atrocités vécues durant la seconde guerre mondiale, Dieu pour Duras, c'est l'éternelle figure de l'absence. Elle répète ce mot inlassablement, comme un appel lancé au vide. Devenu pour elle « *un nom commun* », le mot Dieu désigne la place vacante « *laissée à la douleur et au désespoir* » (p. 99). Le manque de Dieu renvoie le sujet à lui-même, à sa solitude, sans aucun recours. S. Loignon écrit : « *[...] Dieu n'est présent qu'à travers le manque qu'il manifeste* » (p. 99). Face à cette impossible absence, l'écriture se lance à la poursuite de l'infini, en quête de l'immortalité que les mots confèrent, entre le tracé du signe et son effacement. Par ailleurs, S. Loignon rappelle la concurrence qui existe entre Dieu et l'écrivain, dans le sens où l'un et l'autre créent à partir de rien, à partir d'un blanc comme le déclarait Duras. Après avoir exposé le pessimisme propre aux textes durassiens, S. Loignon en vient à parler du rire qui s'inscrit comme une ombre sur la page. En effet, si l'œuvre est avant tout profondément marquée par la douleur et le désespoir, le rire se profile pourtant derrière ce voile de nuit, toujours à fleur de mots. La pratique théâtrale permet l'intrusion du comique à travers une parole dépouillée qui joue avec le langage jusqu'à le déconstruire. Toutefois, le plus souvent, le rire qui éclate dans le récit cristallise le désespoir de la condition humaine, comme si au-delà des larmes, il ne restait que cette manifestation physique, normalement réservée à la joie, pour exprimer la douleur. Cri ultime d'une détresse indicible, le rire est la révélation d'une vérité évanescence, dont les contours fragiles se dessinent et s'effacent inexorablement.

La quatrième partie « *“Le livre à disparaître”* » s'attache à montrer que la disparition est le « *mode d'existence* » (p. 129) de l'écriture durassienne.

La confrontation des mots à l'irreprésentable, à la mort, déchire le texte de silences qui tracent dans la toile de l'écrit l'empreinte d'un indicible, toujours sous-jacent. Écrire pour Duras, c'est aussi effacer, c'est un mouvement qui dit la perte et l'absence, dans l'instant même de son tracé. Selon S. Loignon, « *C'est à un travail de deuil que nous convie l'écriture durasienne.* » (p. 129). Elle rapporte cette « *maigreur de l'écriture* » à la passion, au désir, comme si dans le blanc se déclinait un au-delà de la parole, un au-delà du sens. La répétition fonctionne aussi comme une révélation de ce qui échappe. C'est alors à travers la confusion des genres, l'éclatement du sens, la déconstruction de la syntaxe, l'effacement, que l'écriture durasienne parvient à mettre en scène l'absence, le vide et le désœuvrement.

En conclusion, S. Loignon fait un bilan très condensé des divers aspects qu'elle a abordés. Elle insiste sur les interactions entre la vie de l'écrivain et son œuvre. Elle souligne la force de destruction et le processus de gommage qui caractérisent cette écriture où ce qui traverse les mots, c'est encore et toujours le souffle du « *vent* » (p. 150).

Cet ouvrage critique offre une vue d'ensemble très large de l'œuvre de Marguerite Duras, ce qui entraîne parfois des analyses un peu rapides ou évasives, mais l'essentiel y est dit, donnant à lire les principaux thèmes d'une écriture qui ne cesse de côtoyer les frontières de l'impossible jusqu'à les effacer. Le mot qui relie l'auteur et son œuvre, le mot de toujours, comme une métaphore de l'infini, c'est la passion, cette passion intenable qui fait que l'écriture a lieu, et que l'encre rejoint le mouvement de la mer, jaillissement miraculeux sur la blancheur du monde.

Sophie CHASTRES-GLAIZE

BOBLET, Marie-Hélène. *Le Roman dialogué après 1950, poétique de l'hybridité.* Paris, Honoré Champion, 2003. 441 p.

C'est une forme particulière de roman qui est ici appréhendée, un roman qui repense autrement le partage du diégétique et du mimétique, du narratif et du dialogue : ce dont l'expression « roman dialogué » rend compte si l'on donne toute sa force au second terme. La mimèsis envahit en effet à un tel point le tissu diégétique qu'elle prend la première place, voire la place entière, interrogeant dès lors la catégorie même de roman, son identité générique. M.-H. Boblet consacre une étude approfondie et passionnante à ce genre qui n'en est pas un, en l'examinant dans les textes littéraires de la période qui en est représentative, celle du second demi-siècle, et construit ses analyses à partir d'œuvres de Beckett, Sarraute, Pinget, Duras et Claude Mauriac.

L'ouvrage est introduit par un rappel de la situation historique et littéraire dans laquelle s'inscrit la forme dialoguée, depuis Platon, forme qui conjugue perspective philosophique et création poétique. Du dialogue à l'entretien et à la conversation en littérature, la forme dialoguée affecte et redéfinit le roman avec un texte qui apparaît inaugural à l'auteur : *Jean Barois* de Roger Martin du Gard (1913). C'est alors à une étude typologique que se livre M.-H. Boblet, distinguant les différentes formes du dialogue littéraire. Le roman dialogué y tient une place intermédiaire, « lieu transfrontalier entre le roman auquel il appartient de l'avis de ses auteurs, et le théâtre vers lequel il tend » (p. 89). Ce statut hybride, qui tient de l'épique et du dramatique, le transforme en lieu d'accueil d'une crise, celle de l'argumentation.

C'est à l'examen critique du modèle heuristique que prétend être le dialogue, aux effets d'argumentation et à leur dégradation, qu'est consacrée la deuxième partie du livre. S'appuyant sur les théories de l'énonciation, l'auteur mène la réflexion vers un déplacement de visée du dialogue, qui apparaît partage de paroles quelle que soit la faillite des discours qui s'y éprouvent : « [...] du moins l'échange assure-t-il qu'on est vivant » (p. 24). Les œuvres du corpus sont alors largement sollicitées pour que soit dépliée la rhétorique d'un discours qui convoque ses lois comme ses transgressions, et exhibe ses modèles, en particulier celui de l'enquête, pour mieux en donner en lire les limites : « *La mise en sens s'étendue, au profit de la mise en scène, sans scène, de la conversation orale, aléatoire.* » (p. 206).

Ce sont alors les « effets de voix et de vie de la parole échangée » qu'il s'agit d'examiner dans ces œuvres, ce à quoi s'emploie la troisième partie. Devenue « *pure parole* », le dialogue, débarrassé des prétentions philosophiques de restitution d'une vérité, témoigne essentiellement d'un partage, d'une adresse à l'autre. Ce qui pose la question de l'écriture littéraire de la parole, de ses formes — en particulier la simulation de l'oralité — et de ses enjeux. C'est la notion même de voix et ce quelle implique de révélation d'une profondeur, d'une subjectivité, qui mène l'analyse vers un quatrième temps où sera posée la question du dialogisme des œuvres. La parole du Je est traversée par « *de l'autre* », et cette polyphonie génère une voix « *qui s'invente comme autre en parlant avec l'autre* » (p. 25).

Si bien que l'analyse de Marie-Hélène Boblet mène la réflexion sur le roman contemporain vers la perception d'un nouvel humanisme, l'individu devenant *personne* par l'interlocution. Reprenant les perspectives phénoménologiques et la pensée de Francis Jacques, l'ouvrage conclut sur l'inquiétude éthique que met en scène le roman dialogué, « *roman de l'intersubjectivité* » qui répond « *au risque du soliloque [par] la chance du dialogue* » (p. 17).

Marie-Hélène Boblet réussit ainsi, avec beaucoup de finesse, à tracer

un chemin éclairant dans les contradictoires postulations qui définissent l'écriture moderne, plus particulièrement l'écriture romanesque, et parvient, par son ouvrage, à susciter et justifier le souhait que le roman dialogué soit considéré comme un genre à part entière.

Bernard ALAZET

CHALONGE, Florence DE. *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*. Presses Universitaires du Septentrion, 2005. 253 p. Coll. « Objet ».

C'est à travers un angle bien précis que Florence de Chalonge aborde le *cycle indien* de Marguerite Duras : elle s'attache à étudier la question de l'espace, une question un peu oubliée, affirme-t-elle, par l'usage critique et poétique qui se concentre davantage sur les interactions entre temps et récit. Ce n'est pas l'ensemble du *cycle indien* que l'auteur soumet à ses analyses, mais seulement sa première partie : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* et *L'Amour*, c'est-à-dire les romans, étudiés plus spécifiquement ici en tant que « récits », « en raison du projet qui consiste à inscrire l'espace dans une poétique du récit ». Étudier le « récit », c'est, explique l'auteur, étudier d'une part « l'énonciation narrative », et d'autre part la « configuration des actions », c'est-à-dire, si l'on se réfère à la terminologie proposée par Genette, d'une part le « récit » proprement dit et, d'autre part, « l'histoire ».

Dans une première partie (« Décor et représentation »), l'auteur entreprend l'étude de ce qu'elle distingue d'emblée de « l'espace », le « décor » : les « objets », « lieux », « paysages », et leurs « toponymes », appréhendés en dehors de toute référence à un sujet, par opposition à l'espace, « qui renvoie plus spécifiquement à l'existence d'un sujet » (l'espace est donc le décor considéré en tant qu'objet de perception, d'expérience... d'un sujet).

« Sobre » sans être austère, « stabilisé », « pauvre », « uniforme », « dépouillé », voici les qualités principales du décor dans les récits du *cycle indien*, dont les « grandes topographies », par un fréquent schématisme, « intègrent la répétition comme principe même ». Interrogeant la relation entre le décor et les personnages, l'auteur montre que le décor, stable et indépendant, s'il est parfois métonymie du personnage, ne fait pas l'objet de transformations : le personnage, loin d'agir sur lui, tente d'y « trouver sa place », ou, comme Lol revenant à S. Tahla, d'y retrouver des repères. Le décor du *cycle indien* s'apparente en effet souvent à un « décor-épave », « reste que les personnages retrouvent après le cataclysme qu'ils ont vécu ».

Dans une deuxième partie (« Espace et perception »), l'auteur s'intéresse à l'espace en le rapportant à l'expérience que les personnages en font. Relevant les diverses « poses » et « postures » des personnages, l'auteur

montre que chacun d'eux « est placé dans une relation individuelle avec le décor », tandis que leurs mouvements sont caractérisés par certains traits récurrents. S'intéressant à l'espace comme objet de perception, l'auteur montre que, si voir permet souvent de « faire voir » ou même de « faire savoir », la vision reste « la marque du sujet plutôt qu'un véritable moyen de constitution et d'appréhension de l'objet » : si le décor est vu par les yeux d'un personnage, sa composition, souvent, ne lui doit rien. À moins que l'espace ne se situe sur « l'autre scène », celle du rêve ou du fantasme.

La troisième partie (« Espace et narration ») s'attache à deux problèmes successifs : il s'agit dans un premier temps de s'interroger sur la relation qui existe entre la voix narrative et l'espace, et plus précisément d'étudier la façon dont les différents narrateurs occupent ou non un lieu (lieu d'énonciation ou lieu énoncé). Car, comme l'affirme l'auteur, les « liaisons et déliaisons entre la *présence* et la *voix* sont l'un des enjeux de ce *cycle indien* » où « celui qui raconte a tendance à devenir *celui qui voit* ».

Dans un second temps, l'auteur confronte l'espace à la narration (c'est-à-dire, plus précisément, à l'enchaînement des actions). Dans des récits où l'action ne progresse pour ainsi dire pas, l'espace devient un véritable enjeu narratif : dans le *cycle indien*, rien n'advient que la rencontre, fruit des déplacements des personnages, mouvements bien précis qui se succèdent en séquences au cœur desquelles s'inscrit la rencontre. Ainsi, tandis que l'intrigue est minimale, « la progression spatiale *prend le pas* sur l'avancée narrative ». Mais cette progression n'en est pas vraiment une. S'attachant pour finir à un type particulier de déplacement, le voyage, l'auteur montre qu'il consiste, pour le personnage, à retourner au lieu originare. Alors, son parcours, semblable au mouvement spiralé d'une danse, « est bien celui de l'histoire » : il dit l'impossibilité pour le personnage durassien de quitter le lieu originel, celui de l'événement traumatique. Pour Lol, il s'agit de retourner au casino municipal de S. Thala, retour qui « a pour conséquences de perturber définitivement la relation élémentaire entre sujet et lieu », puisque, quand l'espace entier n'est plus que S. Thala, l'idée même de déplacement devient caduque. Quant à la mendicante, son voyage s'achève aussi par un retour à l'origine, comme l'affirme l'auteur qui interprète le bain de mer final comme une plongée dans « le monde d'avant la séparation d'avec la mère ».

Très riche et très rigoureuse, cette étude a le mérite d'aborder l'œuvre sous un angle inédit : l'analyse de l'espace dans les romans du *cycle indien* permet de poser des jalons sur lesquels des études ultérieures de cette question dans l'œuvre de Duras pourront certainement s'appuyer, même s'il ne faut pas négliger la spécificité de ces trois récits, très bien mise en valeur par le choix judicieux de l'auteur : au terme de cette étude, l'espace apparaît comme l'un des enjeux fondamentaux du *cycle indien*.

Camille DELTOMBE

Marguerite Duras — la tentation du poétique. Bernard ALAZET, Christiane BLOT-LABARRÈRE et Robert HARVEY eds. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. 254 p.

L'ouvrage réunit les communications prononcées lors du colloque qui s'est tenu les 9 et 10 mars 2001 à l'Université Paris-III Sorbonne Nouvelle sous l'égide du Centre d'études du roman du second demi-siècle de Paris-III et de la Société Marguerite Duras. Les relations du romanesque et du poétique dans l'œuvre littéraire et cinématographique de Duras, peu étudiées jusqu'ici, sont envisagées d'un point de vue qui entend dépasser la question des genres et du style pour s'élargir à la réflexion littéraire et philosophique. Les études sont regroupées en trois sections (I. Mise en voix du poétique ; II. Le poétique et le travail de la langue ; III. Le poétique dans la théorie littéraire), chaque section étant brièvement introduite par l'un des éditeurs. Comment souvent en pareil cas, on pourra discuter l'organisation d'ensemble (par exemple, plusieurs articles convergents sur la singularité rythmique de l'écriture durassienne auraient sans doute gagné à être davantage regroupés et présentés conjointement), mais la structuration adoptée offre un cadre de lecture efficace.

La première section est donc consacrée aux modalités d'affleurement du poétique dans le récit durassien, affleurement dont Madeleine Borgomano, relevant les revendications génériques plurielles et les dénégations souvent apophatiques de Duras, esquisse une périodisation en trois temps : la première manière de l'auteur serait celle d'un romanesque « *travers[é] d'éclats poétiques* » (p. 23), sur le modèle de l'enchâssement discontinu, suivie d'une deuxième étape où rythme et musicalité gagneraient de manière plus homogène toute la narration ; enfin, Duras parviendrait dans les années Soixante-dix à une intériorisation de la musique par l'écriture, au profit de laquelle s'efface l'argument romanesque : « *Plus abstraits sont les textes, moins ils ont de "matière", plus ils deviennent poèmes.* » (p. 26). Derrière cette évolution toutefois, confiance dans le langage et hantise de l'impossible, les deux ressorts respectifs du romanesque et du poétique, restent constamment liés chez l'écrivain.

Anne Cousseau reprend la définition par Jakobson de l'énoncé poétique pour observer son actualisation chez Duras dans l'évocation des paysages, lieux privilégiés de résonances formelles (phoniques, synesthésiques) et d'une solidarisation esthétique des constituants. La mise en place de lignes organisatrices des paysages permettent à Duras de saisir des structures profondes et de construire une unité cohérente impliquant une relation du sujet au monde. Mais, de manière ambiguë, Duras viserait en face du

paysage à transmettre l'expérience sensible d'une singularité et à garantir sa présence, tout en lui préservant un caractère indéfini, sa valeur d'« horizon » (M. COLLOT), allant vers une « simplification essentielle » et une « poésie éidétique » (p. 40). La conclusion de l'étude rejoint celle de la précédente : quant à l'efficace de la parole, enthousiasme et désenchantement traversent l'écriture de Duras.

Sylvie Loignon voit s'imposer chez Duras la figure du voyant, un des avatars du sujet lyrique depuis Rimbaud, caractérisé par la dépossession de soi dans l'énonciation. Les *Je vois* répétés de Duras marquent le basculement du narratif vers le poétique : l'énonciateur décroche du réel et se fait visionnaire du possible, et, dans une espèce de transe, « recrée le monde de sa seule voix » (p. 47), brouille la référence, en même temps que l'identité de la voix et pour finir les frontières génériques. Voix et visions se lient à « une absence de savoir, à une incompréhension » (p. 49), et à la disparition de la personne — un dérèglement poétique dont l'érotisme, dans *L'Homme assis dans le couloir*, serait l'aboutissement.

Revenant sur son expérience de spectateur du *Navire Night*, Michel Collot entreprend de montrer comment le film de Duras constitue un « poème cinématographique » présentant à ses yeux les traits majeurs de la poésie moderne, cette manière dont « une voix nous fait voir et nous émouvoir en évoquant autre chose que ce qu'elle nous montre » (p. 56). Du côté des images : les lieux parisiens saisis dans leur « virginité déserte et insoupçonnée » (p. 60), rendus à leur « évidence énigmatique », vibrant d'invisibilité, portent un « lyrisme de la réalité » (REVERDY). Des images à la voix *off* : une dissociation faite d'écarts et de rapports (rythmiques, métonymiques, métaphoriques), un appel à plus haut sens, une tension stimulant l'imagination, autrement dit ce que M. Collot définit comme une « structure d'horizon ». Du côté du texte enfin : ruptures, ellipses et répétitions de tous ordres mettent en jeu le principe d'équivalence de Jakobson, dans une écriture musicale qui « habite le silence et le donne à entendre » (p. 70).

Le primat du poétique est nettement affirmé par Mireille Calle-Gruber, qui, observant liaisons et déliaisons, hiatus et ligatures à l'œuvre dans l'écriture de Duras, voit dans le « rapport de descèlement (comme on dit desceller les pierres d'un appareillage bâti) [...] le point névralgique où sonder [s]a poétique » (p. 72). Elle observe la poussée de la phrase durassienne, excédant la syntaxe et le *logos*, se donnant à entendre « par la gorge » plus que par l'oreille, pour faire passer une voix, un « ton ».

Bernard Alazet envisage la relation du poétique et du romanesque à travers l'intertextualité pratiquée par Duras avec la fable immémoriale (l'argument de *Bérénice* dans *Césarée*, telle chanson populaire — *À la claire fontaine* — dans *L'Été 80*, exemples parmi d'autres), dont les ressources diégétiques sont exploitées, mais ne font qu'affleurer dans le

texte, à la faveur d'un travail d'effacement partiel ou de minoration consistant à « étouffer l'intensité signifiante que portent les mots » et à « faire entendre, dans les mots, non leur saveur mais leur fadeur » (p. 90). Refus de l'emphase, défiance à l'égard des charmes d'un poétisme de convention et de toute forme de sidération, démythification de la coïncidence utopique de la phrase et du monde : tels sont les moyens chez Duras « d'une profondeur où se raconte une histoire, d'un léger décalage avec le temps de l'énonciation qui soit susceptible de faire entrevoir les entrelacs d'un récit qu'on ne racontera pas » (p. 92).

Le second volet du recueil aborde le poétique à travers l'analyse plus spécifique du « travail de la langue ». Marie-Christine Lala y prolonge les analyses de Bernard Alazet pour observer les avatars du *mot-trou* évoqué par Duras dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, mot-absence qui résonne dans l'écriture. L'analyse porte ensuite, à partir d'extraits de *L'Amour*, sur les mots « isolé[s] de toute grammaire » comme dit Duras, dont la résonance acoustique est maximale, et dont la succession tient à la fois de l'invocation lyrique et du scénario filmique : « *Les répercussions du mot au sein du texte narratif modulent les effets du son et du sens, jusqu'au non-sens, jusqu'à produire les variations musicales d'une écriture scénographico-poétique.* » (p. 112).

Marie-Laure Bardèche étudie en linguiste le jeu des pronoms dans les trois *Aurélia Steiner*, pronoms dont la permutabilité dans la désignation du personnage (tour à tour locuteur, allocutaire, délocuté) « *met en question le sujet comme individualité, comme personne grammaticale, comme personnage* » (p. 115). L'étude met en évidence le relâchement de la fonction anaphorique, le glissement de la désignation à la représentation (plusieurs analyses rejoignent ici celles de Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre*²), et la discontinuité de la progression textuelle — trois aspects concourant à « *l'anéantissement du sujet et sa résurgence sous la forme d'une figure atemporelle* » (p. 122).

Deux études sont ensuite consacrées au retentissement de la culture orientale de Duras sur son écriture. Catherine Bouthors-Paillart rappelle combien les premières années de Duras, en Indochine, furent marquées par des oppositions structurantes (parents séparés, ségrégation raciale, hétérogénéité des langues française et vietnamienne) dont la jeune fille fantasmera l'impossible synthèse, tentative qui sera ensuite celle de l'écrivain : rythmes et structures de la langue vietnamienne informent souterrainement le texte du Duras et expliquent en particulier non seulement la dominante paratactique de sa phrase mais aussi le mode de progression narratif. Une expérience de métissage linguistique dont le critique montre toutefois qu'elle est « *tout autant jubilatoire qu'infiniment déceptive* » (p. 135).

Olivier Ammour-Mayeur interroge quant à lui les rémanences de la philosophie chinoise et du bouddhisme (dont l'influence fut essentielle au

Vietnam) dans *L'Amour*, texte où « *les problématiques du vide et du silence [...] atteignent un point d'acmé* » (p. 137). L'écriture est celle du « presque rien » et de l'indéfini, mais dans le texte « *le vide et le silence prennent un sens positif et constructif et non plus nihiliste* » (p. 142). Rien donc d'une écriture de l'épuisement chez Duras, mais au contraire, à l'image de la calligraphie chinoise par exemple, « *un renforcement réciproque d'une certaine parole et de son silence* » (p. 145), condition pour que le « *souffle vital du texte circule* » (p. 148) — où l'on revient au *mot-trou* du *Ravissement...* —, et moteur du tempo narratif de *L'Amour*.

À partir de traitements informatiques d'un panel de cinq textes, Catherine Rodgers et Gabriel Jacobs proposent une approche lexicométrique du style de Duras et de son évolution, confirmant ou nuancant l'idée communément admise d'un dépouillement progressif de son écriture. Qu'il s'agisse de la longueur moyenne des phrases (comparée d'un roman à l'autre mais aussi rapportée à un corpus d'œuvres contemporaines), de la découpe en paragraphes, de la proportion de dialogues, de la longueur des mots, de la variété du vocabulaire (répétitivité des formes), ou encore de l'index hiérarchique (signalons, parmi les mots pleins les plus fréquents : *mère, enfant, homme, femme, rien, toujours...*), les résultats ne manqueront pas de stimuler la réflexion du lecteur. On regrettera toutefois la brièveté des commentaires proposés (les convergences et divergences des différents chiffres présentés sur les cinq textes analysés auraient pu déboucher sur une tentative plus développée de spécification de chacun), ainsi que certains flottements dans la méthodologie statistique : les fréquences relevées ne devraient-elles pas être rapportées à la longueur de chaque texte ? Par ailleurs beaucoup de chiffres, comme la proportion relative des verbes, noms et adjectifs, peu significatifs en eux-mêmes, gagneraient à être comparés aux résultats obtenus sur d'autres textes, afin de distinguer autant que possible les faits de discours liés à des contraintes de sélection propre au français des réelles singularités de style.

La dernière section de l'ouvrage (« Le poétique dans la théorie littéraire ») présente plusieurs études de l'incontestable « prescience théorique » qui se laisse observer dans l'œuvre durassienne, en dépit des réticences de l'écrivain à conceptualiser sa pratique. Il est ainsi possible à Florence de Chalonge, s'appuyant sur les paratextes et les entretiens de Duras publiés en volumes, de situer l'auteur par rapport à la mouvance telquelienne des années Soixante-dix, en repérant par exemple que la disparition de l'étiquetage générique (roman, récit) au profit de la seule indication « texte » coïncide avec le passage de Duras au cinéma. Par texte, Duras entend à la fois une politique et une poétique, l'écrivain refusant la posture d'autorité pour rejoindre « *un indifférencié où l'individu s'abolit* » (p. 182), rejetant la passivité du lecteur au profit d'une imbrication de la lecture et de l'écriture. Mais, à la différence des telqueliens, elle entend sauvegarder l'his-

toire et l'événement, et, plus profondément, le texte pour Duras ne suppose pas l'opposition entre parole et écriture : Duras ne souscrit pas à la critique faite par Derrida de la primauté accordée au langage parlé.

Aline Mura-Brunel envisage les œuvres de Duras à la lumière de l'opposition traditionnelle de la distribution des signes « *entre le dehors (le romanesque — la vie quotidienne — la prose) et le dedans (le secret — l'intime — le cœur — le creux — le poétique)* » (p. 193), une opposition que semblent à première vue reconduire les romans de Duras. Pourtant, un texte comme *Le Vice-consul* montre que le poétique « *n'est plus systématiquement le revers du romanesque* » (p. 195) : les deux registres esthétiques mêlent voire permutent leurs spécialisations traditionnelles : inconscient, émotions et passions se lisent du dehors, cependant que le poétique advient dans « *l'insignifiance du quotidien* » et le récit de l'extime. Duras annonce ainsi, dès les années Soixante, Annie Ernaux et une grande partie de la littérature de la fin du xx^e siècle.

Jean Cleder s'intéresse à la manière dont les textes et les films de Duras prennent en charge le référent qui se dérobe, par excès ou par défaut (*Hiroshima*), et mettent en place une nouvelle forme de narrativité multipliant anomalies et dysfonctionnements, « *au carrefour du poétique et du romanesque d'une part, à l'articulation du pathologique et de l'esthétique d'autre part* » (p. 210).

Marie-Hélène Boblet-Viart rapproche les positions explicites de Duras de la théorie du rythme d'Henri Meschonnic. La primauté du rythme et de l'énergie de la diction comme forme-sens ou signifiante est revendiquée par Duras, tournée vers une oralité entendue non comme le parlé mais comme l'écoute du « *rythme dicté par le corps, antérieur au sens des mots* » (p. 221). Duras décrit à plusieurs reprises son travail d'écriture comme « *travail dans la masse* » à l'opposé de tout ciselage stylistique, impliquant « *de se laisser aller à l'écoute d'un mouvement intime, rythmique, d'une vague de mots* » (p. 224). Ce travail de la diction signifie aussi une trans-subjectivité dont la critique relève plusieurs manifestations, et implique moins une lecture qu'une écoute ne cherchant pas à comprendre : « *La suspicion durassienne à l'égard de la compréhension et du vouloir dire [...] rejoint la célébration du dire et de la signifiante.* » (p. 231).

La notion de « dislocation » permet à Lawrence R. Schehr d'éclairer le fonctionnement des dialogues dans *Moderato cantabile*, texte inaugurant selon le critique une nouvelle fonction du dialogue par rapport à la narration. Les incertitudes quant la structure de communication et les échecs de celle-ci isolent les personnages, les vouant à l'aphasie ou l'autisme. Si bien que Duras semble ni plus ni moins radicaliser le principe du dialogisme bakhtinien : le dialogisme ne peut fonctionner qu'à l'intérieur d'un système de repères communs, or pour Duras toute communauté est illusoire. D'où une fragmentation du texte en discours qui ne se rencontrent plus, et qui

correspond aussi à « *une dislocation psychologique, une aliénation totale* » (p. 243) : détruire, dit-elle.

On le voit : l'ouvrage, utilement complété par un index des noms propres, intéressera tous les lecteurs de Duras, mais il constitue plus largement une réflexion vivante sur les relations du romanesque et du poétique, c'est-à-dire une redéfinition *in situ* de l'un et de l'autre.

Pascal MOUGIN

“*Marguerite Duras, Perspectives de réception*”, *Œuvres et critiques*, XXVIII-2. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003. 184 p.

Quelle réception pour l'œuvre de Marguerite Duras ? Quelles lectures possibles, quel accueil donné, quelles interprétations ont suscité en leur temps et suscitent encore aujourd'hui les textes durassiens ? Autour de ces questions, la revue *Œuvres et Critiques* consacre dix études réunies sous le titre de “*Marguerite Duras, Perspectives de réception*” : dix études, dix perspectives qui mettent chacune en évidence l'impossibilité de recevoir une œuvre qui résiste à se donner. Les termes *irréductible, pluriel, hétérogène, indéfini* reviennent sans cesse sous la plume des exégètes, et laissent entrevoir combien les textes échappent, glissent, chaque fois insaisissables. On plonge avec plaisir dans ce recueil qui s'attarde tout à tour sur les thèmes, la langue, les personnages ou le genre des textes durassiens, expose les réactions critiques et l'héritage artistique stimulés par la parution des œuvres, et analyse les interventions de Duras, lectrice d'elle-même. Un véritable portrait de l'œuvre se dessine, en somme, au fil de ces articles, à l'aide d'analyses novatrices, d'exemples pertinents, dans un ton qui respecte la richesse des textes, et signale en toute humilité une interprétation possible.

L'étude de Catherine Bouthors-Paillart porte sur *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* : au centre de son analyse, la question de l'identité, du rêve d'être soi en étant l'autre, le fantasme d'un être pluriel. Relevant des analogies entre les divers personnages, ou encore des descriptions sensorielles éloquentes, elle décèle l'articulation paradoxale d'un « *métissage fantasmatique* » (p.151) qui se confondrait avec le désir d'inceste du personnage féminin pour Paulo, le petit frère.

Ce rêve d'une origine diffractée fait écho à l'article d'Odile Périssin-Fabert. Dans « *Marguerite Duras et le motif de l'exil* », l'identité se fait objet de quête. Le texte durassien incarne l'expérience de l'exil : Duras, loin de l'Indochine natale, met en scène des personnages égarés et une écriture empreinte de « *tâtonnement* », « *en devenir permanent* » (p.83). Une littérature de l'exil, en somme, où écrire est un parcours incertain pour tenter de retrouver ses racines à jamais perdues.

Emmanuelle Touati évoque à son tour le problème de l'origine, cette fois d'un point de vue stylistique. Elle pose la question de la réminiscence de divers langues et patois dans l'écriture durassienne. L'influence probable de la langue vietnamienne est exposée ici de manière fort convaincante : rythmique, « *facture de la phrase* » (p.109) sont examinées, et révèlent une troublante parenté avec la langue de Duras. L'analyse est réellement fascinante : Emmanuelle Touati met à jour la présence répétée de constructions anglaises, ainsi que des tournures propres au patois du Pas-de-Calais, héritage probable de la Mère. Vertige d'une langue typiquement durassienne, « *langue nouvelle* » (p.119), étrange et étrangère, aux accents, aux sonorités, aux rythmes variés : une langue cosmopolite.

Sélila Mejri interroge pour sa part le signifié et l'indicible dans *Un Homme est venu me voir*. L'analyse des « *tours de parole* » (p.136) montre combien Duras transgresse les règles de la communication : l'interaction entre les interlocuteurs est mise à mal, le langage exhibe sa « *part déceptive* » (p.145). Dans ces échanges où règnent « *rupture* » et « *déconnexion* » (p.144), la structuration des dialogues, la place laissée aux cris et aux silences sont seules véritablement éloquentes et viennent mieux que les mots traduire le rapport conflictuel des personnages.

Voix et absences, figures de l'absence : à travers une belle analyse de l'héroïne durassienne, Caroline Fuchs nous entraîne dans le mythe. Elle dévoile avec justesse les métamorphoses incessantes des personnages féminins, figures fuyantes et indéfinies, objets de fascination, présences légendaires. À l'aide d'exemples précis tirés des textes, Caroline Fuchs perce le mystères de ces femmes envoûtantes : l'analogie établie entre trois héroïnes de Duras (Anne Desbaresdes dans *Moderato Cantabile*, F. dans le *Navire Night* et la petite bonne du *Square*) et le personnage de Médée est aussi plaisante que pertinente.

Chaque étude expose ainsi le caractère insaisissable des textes durassien, qui n'ont de cesse de se dérober. Martial Lengellé interroge le genre des textes de *La Musica* et *La Musica Deuxième* : au regard des didascalies et du paratexte, il décrit comment le genre dramatique déjoue les conventions et quitte ses marges pour verser dans l'esthétique romanesque et poétique. Synthèse de tous les genres littéraires, le texte se veut inclassable.

Autant de lectures singulières, d'approches personnelles qui visent à traduire les fluctuations de l'écriture durassienne. Considérant cette fois le *processus* de création, Mireille Calle-Grüber parle de « *pulsion vitale* » (p.67). L'écriture se fait dynamique, mouvement incessant et infini, « *entre vivre et mourir* » (p.68). On lit ici combien Duras défie les contradictions, feint la répétition, sait taire ou aveugler pour mieux dire et mieux montrer ; écriture fulgurante, passage et trahison d'un écrit qui suggère plus qu'il n'exprime.

Et c'est là toute la richesse et toute la complexité de l'œuvre : avec l'exemple de *La Maladie de la mort*, Raynalle Udris retrace les variations de la réception, critique et artistique, décelant ainsi l'« irréductibilité » (p.27) du texte. De la critique féministe à l'analyse de Maurice Blanchot, de l'adaptation filmique de Peter Handke à la mise en scène de Robert Wilson, les interprétations varient parfois au point de se contredire. Autour de ce texte dérangent, le statut et les rapports des personnages génèrent des lectures chaque fois différentes, où « *chacun n'est renvoyé quelque part qu'à lui-même — ou à elle-même —* » (p.38). Comme d'un « pré-texte » (p.37), une « pré-histoire » (Mireille CALLE-GRUBER, p.61), un tremplin pour d'infinies (re)créations.

Christiane Blot-Labarrère consacre son étude à l'accueil de la presse lors de la parution de *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Après le vif succès rencontré par *L'Amant*, la critique est aux aguets : on lit, on s'amuse et on se révolte devant les commentaires virulents ou au contraire très élogieux suscités par le roman et rapportés ici, commentaires qui échouent toutefois à rendre compte de l'œuvre. Christiane Blot-Labarrère dénonce le recours constant à la comparaison, le foisonnement des poncifs, le manque d'attention prêtée au texte par la critique, mais surtout la démarche biaisée et contrainte inhérente au statut de chroniqueur.

On se tourne alors vers la réception d'une œuvre par l'auteur elle-même, avec l'analyse de Madeleine Borgomano. Dans un article intitulé « Comme une messe de mariage » (*ME*, 210-3), Marguerite Duras commente *Emily L.* de manière fort singulière : l'autolecture est lacunaire, inattendue, l'auto-textualité évoquée est réductrice, l'intertextualité éludée... Madeleine Borgomano souligne combien Duras se plaît, selon la définition de l'écriture dans le roman *Emily L.*, à « effacer, remplacer » (*EL*, 23) l'évocation du texte par des considérations qui s'en éloignent.

Peut-être est-ce là la preuve tangible qu'on ne peut en aucun cas stigmatiser l'œuvre durassienne. L'ensemble des analyses montre que le texte « *échappe toujours quelque part à ceux qui tentent de [le] cerner* » (RAYNALLE UDRIS, p.38). Reste alors, comme le suggèrent admirablement les différents auteurs de ces études, à se laisser porter par sa lecture, à recevoir le texte au sens actif du terme : il s'agit moins de laisser l'œuvre s'imposer à soi que de lui donner accès. « *Il n'y a pas de lecture forcée.* » (*ME*, 138).

Marie-Anne LENOIR

MAYEUR, Olivier. « Portrait de l'autre en fiction. Philosophies et poétiques asiatiques chez Henry Bauchau et Marguerite Duras », doctorat nouveau régime, Université Paris VIII, 2002. 467 p.

L'œuvre d'Henry Bauchau ne connaît pas en France la même fortune littéraire que dans d'autres pays et celle de Marguerite Duras a déjà fait l'objet de très nombreux travaux. Par ailleurs, leurs textes — sujets, factures et styles très différents — ne semblaient pas *a priori* justifier une pareille confrontation. Bref, le sujet, si l'on s'en tient au titre, paraissait relever de la gageure. Or, dès que l'on commence la lecture, ces impressions disparaissent. L'angle d'attaque choisi permet aussitôt de constater que, contrairement à ce que l'on pouvait craindre, des rapprochements étaient possibles entre ces écrivains. Non seulement possibles mais largement fructueux.

Voici comment Olivier Mayeur résume son projet :

« En fondant mes analyses sur deux œuvres majeures : *L'Amour* (1971) pour Duras et *Œdipe sur la route* (1990) pour Bauchau, j'ai tenté de montrer en quoi la trame tissée de leurs textes, toujours liés à l'ensemble de leurs œuvres, relevait d'un véritable travail de métissage culturel (notamment quant aux rapports du taoïsme et du bouddhisme), travail par lequel sont remises en cause les pensées de l'identitaire et les positions antinomiques qu'elles développent. »

Duras et Bauchau inscrivent leur devenir-écrivain dans une nouvelle perspective : les relations altérité-altérité, à l'instar de la dyade taoïste *yin-yang*, insistent sur le passage, le changement et les métamorphoses — pour reprendre certains termes qui traduisent le *Yi Jing* en français —, lesquels impliquent la pluralité et les voix d'altérité. C'est par l'intertextualité et le cheminement des philosophies de la déconstruction (Derrida, Nancy) qu'est mise en évidence la singularité poétique de ces deux *corpus*. À partir de quoi, cette approche espère apporter un modèle de réflexion théorique pour l'étude des productions fictionnelles dites francophones.

Divisée en trois grandes parties, cette très belle thèse frappe, selon l'expression d'un des membres du jury lors de la soutenance, par sa force convaincante où se révèle « une intelligence puissante ».

La première de ces parties a pour titre : « L'Autre : *Hostis e(s)t hospes* ». Elle s'ouvre sur la problématique de l'altérité telle que la considèrent les critiques de notre temps, en particulier Derrida ou Blanchot et met en cause les vues de Segalen (pp. 30sq.). Approche originale de ce poète dont il convient de souligner les ambiguïtés :

« S'il se distingue de la majorité de ses contemporains [*écrit Mayeur*], dans le sens où, à partir de sa confrontation au réel, il va tenter de donner à mieux saisir une culture millénaire et riche, ses positions ne sont jamais exemptes d'œillères et de limites. Quand bien même il cherche à promouvoir une culture (passée) — et non à s'en tenir à une richesse de surface (faisant dans l'exotisme qui gratifie son lecteur de descriptions pittoresques, sur les parures des femmes, la magnificence des palais, etc.) — et tente de faire pénétrer en France une autre image, plus profonde, de la Chine, tout cela reste ancré dans une vision passée (si ce n'est passiste) de cette culture. Il y a donc des ornières, dans son "aller-vers-l'Autre", qu'il ne parviendra jamais à dépasser. »

Tel n'est pas le cas de Duras et de Bauchau placés, il est vrai, face à la condition post-moderne (p. 89) : « C'est sans aucun doute un commun dénominateur qui relie, par-delà ce qui les différencie à l'évidence, le travail d'écriture de Marguerite Duras et celui d'Henry Bauchau. Chacun, selon une voie spécifique, se fait le territoire aux multiples parcours d'un "savoir" au-delà du savoir conventionnel de l'écriture. Ils ne sont pas seuls, j'ai déjà souvent cité Hélène Cixous, Claude Ollier, ou encore Assia Djebar, Michel Butor, Nathalie Sarraute, auteurs chez qui le travail d'écriture opère selon un cheminement d'écoute. » (p. 96).

La deuxième partie : « Paysages asiatiques » se subdivise en trois sections. D'abord, Mayeur détaille nombre de données du confucianisme et du bouddhisme, pour s'attacher ensuite aux esthétiques asiatiques et vérifier enfin chez Duras « *une autre grammaire des textes* », chez Bauchau un autre itinéraire de l'écriture (pp. 124-254).

Les deux premières de ces sections, une centaine de pages environ (pp. 125-218), quoique solidement appuyées sur la lecture de sinologues renommés dont Anne Cheng et François Jullien se justifient par la nécessité d'informer le lecteur. Mais elles l'écartent des auteurs étudiés et ne vont pas sans quelques longueurs, précisément dans la mesure où il eût sans doute été plus judicieux que cette réflexion théorique, voire philosophique ou idéologique, ne l'emporte pas trop lourdement sur les textes littéraires.

La dernière partie : « Écriture e(s)t altérité » s'oriente vers une lecture de la différence sexuelle dans les œuvres des deux écrivains et « vers des poétiques trans-genres » (p. 358). On retrouve avec un vif intérêt les marques de la vaste culture d'Olivier Mayeur. En particulier, au long des passages consacrés à l'importance d'Hokusai chez Bauchau (pp. 277-300). Ou bien encore, dans une étude serrée sur la "folie" des personnages de Duras (pp. 377-95). L'art de la nuance s'impose avec prudence et finesse :

« Si les glissements d'un personnage à l'autre peuvent convoquer certaine interprétation asiatique des textes durassiens, il est clair cependant que cette approche ne saurait se substituer aux interprétations occidentales.

Elle enrichit l'analyse de complexités nouvelles rendant l'œuvre, par la multiplication de facettes irréductibles, à une plus ample poétique de l'énigmatique. Il importe donc de croiser et confronter les points de vue afin que la lecture achoppe sur l'indépassable interrogation : n'est-ce pas là le schéma narratif par excellence chez Duras ? » (p. 394)

Mayeur peut alors conclure sur les figures de l'*estranagement* et présenter des « œuvres mosaïques » relevant d'une « extra-francité » et d'une « extra-francophonie », par là porteuses de perspectives infinies pour les chercheurs.

L'ensemble est suivi d'annexes particulièrement intéressantes (pp. 422sq.) qui permettent d'admirer, souvent reproduits en couleurs, un mandala de l'époque Heian (pp. 859-80), l'une des célèbres *Vues du Mont Fuji* de Hokusai, des exemples d'art Zen, bien d'autres encore.

Vient pour finir une abondante et remarquable bibliographie qui ne recense pas moins de 515 références.

Une mention Très Honorable avec Félicitations est venue récompenser les mérites divers de cette thèse d'importance. On croit savoir, et l'on s'en réjouit, qu'elle sera publiée prochainement¹.

Christiane BLOT-LABARRÈRE

1. Cette thèse est aujourd'hui publiée : Olivier AMMOUR-MAYEUR, *Les Imaginaires métisses, passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras* (Paris, L'Harmattan, 2004. 347p.).