

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

Le présent ouvrage, coédité par Najet Limam-Tnani et Joël July, est le résultat de la journée d'étude organisée, en septembre 2014, par Michèle Cohen, directrice de la Non-Maison¹, en partenariat avec le CIELAM². Cette journée d'étude – « *Le Marin de Gibraltar : lectures réflexives & lectures créatives* » –, commémorant le centenaire de Marguerite Duras, fut coordonnée par Najet Limam-Tnani. Le but de cet événement peut sembler paradoxal dans la mesure où il consiste en l'élévation du *Marin de Gibraltar*, roman hors cycle des cycles durassiens – lequel, en même temps, les contiendrait en germe –, au rang de microcosme de l'œuvre de l'auteur. Participant à cette « *Odyssée de l'African Queen* » – puisqu'il s'agit d'une remontée aux sources de la création dans la mesure où *Le Marin* est ici envisagé comme œuvre matricielle – huit articles répartis en quatre sections, lesquels articles élargissent le champ critique des études consacrées au roman précité cantonnées jusqu'alors aux questions intertextuelles et comiques.

La première d'entre elles – « *Le Marin de Gibraltar : une matrice de l'œuvre de Duras ?* » – met au jour le jeu intratextuel à l'œuvre dans le roman en même temps que l'importance de ce jeu eu égard aux textes futurs. L'ouverture de la section – « L'intratextualité ou les nœuds de l'imaginaire durassien dans *Le Marin de Gibraltar* » – est signée Joëlle Pagès-Pindon. *Le Marin* est envisagé par la critique comme terre première, fertilisante, depuis laquelle s'élance l'œuvre à venir. L'auteur de l'article ne manque d'ailleurs pas de rappeler les confidences de Duras à Xavière Gauthier dans *Les Parleuses* eu égard à l'importance de ce quatrième récit, de rappeler les confidences de Duras à Hubert Nyssen, cette dernière définissant ainsi *Le Marin* : « préambule interminable à une histoire inexistante »³. La parole de Joëlle Pagès-Pindon s'organise en trois parties et vise à dévoiler les « mythèmes », unités signifiantes – lieux, personnages, scènes –, fondements nécessaires à l'élaboration de l'« automythographie » durassienne, osmose d'un individuel et d'un universel déclinés au travers de thématiques existentielles – amour et mort, mémoire et oubli – présentes dès *Le Marin*. Joëlle Pagès-Pindon relève d'abord l'ancrage autobiographique du

¹ Centre d'art à Aix-en-Provence.

² Centre interdisciplinaire d'étude des littératures d'Aix Marseille.

³ « Un silence peuplé de phrases », Entretien avec Hubert Nyssen, Bruxelles, *Synthèses*, n° 254-255, août-septembre 1967, p. 132.

Marin, notant lieux et dates réels de la vie de l'auteur réinvestis dans la trame narrative – Italie, Shoah, parenté criante entre le narrateur du *Marin* et Duras à l'époque de l'écriture dudit roman. Joëlle Pagès-Pindon décèle ensuite la mise en place de la triangulation – Anna/Narrateur/Marin – retrouvée dans les écrits ultérieurs. De même que la liaison, dès *Le Marin*, d'Éros et de Thanatos : le marin aimé est un criminel, en cela, il apparaît comme l'archétype inaugural de la figure de l'amant assassin (cf. *Dix heures et demie du soir en été*, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, *L'Amante anglaise*), parcourant, qui plus est, les trois espaces géographiques de l'univers durassien à venir. Catherine Gottesman poursuit la réflexion de l'intertextualité à l'œuvre dans le roman au cœur de l'article « La création du monde par Anna dans *Le Marin de Gibraltar* ». Nous assistons au dévoilement, sous sa plume, d'un réseau souterrain initié dès *Le Marin*, ricochant dans les profondeurs et sur les surfaces des œuvres ultérieures – le ratage du monde, l'inexistence de dieu, et leur corrélat : la recréation d'un monde par Anna dans *Le Marin*, et, comme un pont jeté entre deux rives à plus de quarante années d'intervalle, celle d'Ernesto dans *La Pluie d'été*. La présence des quatre éléments – air – terre – eau – feu assoie l'idée de la constante durassienne : création/destruction du monde avec ce bémol qu'à l'évocation de la bombe atomique dans *Le Marin* succède celle de la Shoah dans *La Pluie d'été*. Et Catherine Gottesman, après une mise en lumière des réflexions souterraines durassiennes sur la triste destinée humaine, de se souvenir des propos de Duras : « Il n'y a pas de séparation vraie entre mes textes ».⁴

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

⁴ Marguerite Duras, *Le Livre dit. Entretiens de Duras filmé*, éd. Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, 2014, p. 101, cité par Catherine Gottesman, p. 45.

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

La troisième section analyse la langue du roman. Deux idées phares : le cap de la modernité et l'ancrage – la langue étant envisagée comme fondement des particularités langagières de Duras. Sandrine Vaudrey-Luigi dissèque – dans « La phrase dans tous ses états ou la modernité radicale du *Marin de Gibraltar* » – les expérimentations qui sont telles qu'elles remettent en cause l'acception généralement admise du terme « phrase ». Leur segmentation extrême – une phrase peut être un nom – est annonciatrice de la prévalence du mot sur la syntaxe et anticipe le mot de Godard – « les mots : ce sont des lutins, des lutins de Shakespeare... Tandis que chez toi ou chez Beckett, ce sont les rois. »⁵ La noyade grammaticale qui se joue dès *Le Marin* augure, aux yeux de Sandrine Vaudrey-Luigi, de la syntaxe abîmée de *L'Amant*, que Duras faisait, elle, coïncider avec l'écriture d'*Hiroshima mon Amour* – « j'avais commencé avec *Hiroshima* à être incorrecte »⁶. Joël July – « *Le Marin de Gibraltar*, quand même ! » – analyse l'utilisation de la locution adverbiale *quand même*, indice de modernité de l'écriture balbutiante de Duras. Selon Joël July, l'utilisation durassienne de la locution dépasse le simple tic de langage – quatre-vingt-cinq entrées dans le roman – elle est le signe d'une intention, ce qui fait écho à l'argument de Léo Spitzer selon lequel un détail ne vaut rien sans le tout qui le contient. Joël July établit les caractéristiques linguistiques particulières de ces emplois adverbiaux. Duras n'utilise pas la locution dans son rôle attendu de subordonnant, sens qu'assume également de manière plus noble la locution *tout de même*. Dans *Un Barrage*, *quand même* est l'apanage de la conversation familiale. Dans *Les petits Chevaux*, il est celui des contradictions. Véritable Protée, le sens de *quand même* varie selon les positions assumées dans la phrase. En position initiale, il traduit une pensée fixe. Pas seulement. Il fluidifie le texte ainsi qu'en témoignent les répliques dans lesquelles il prend place. Voyez *Des journées entières dans les arbres*. Un certain effet populaire – dû au lieu d'articulation au moment de la prononciation – sied à souhait à la peinture des déclassés durassiens. Effet gommé dans *L'Amant* dans la mesure où la

⁵ Jean-Luc Godard à Marguerite Duras, *Dialogues*, Paris, Post-éditions, 2014, p. 82.

⁶ *Apostrophes*, Entretien avec Bernard Pivot, Antenne 2, 28 septembre 1984, 35'45.

complexité des phrases qui constituent le roman annule le reste – « À rebours d'un stylème du laisser-aller, il se trouve en charge d'une complexité qui rend la langue durassienne plus poétique et plus originale », affirme l'auteur de l'article (p. 98). Quant à l'absence de la locution attendue – *quand même* –, elle est preuve des exigences « du nouveau régime que s'impose l'écrivaine, adossée à l'école du regard et au Nouveau Roman. » (p. 98). La mode durassienne du *quand même* s'explique par le caractère oral dont ce dernier est doté. Il est également moyen de mixage de la voix du narrateur avec celle des personnages « pour instaurer un patron vocal dans les œuvres de cette période », selon l'expression de Sandrine Vaudrey-Luigi⁷. L'étude des conditions d'accueil de l'adverbe révèle que Duras le privilégie en vertu des sous-entendus qu'il crée. Qu'elle le privilégie encore en vertu de la subjectivité narroriale qu'il instaure. Et Joël July de conclure en ces termes – *Le Marin*, un roman de l'hésitation.

La dernière section du recueil – « Lectures de l'image et en images » – appréhende l'image à la fois comme objet et moyen de lecture. Jean Arrouye y déploie un diptyque, trait d'union entre *L'Annonciation* de Fra Angelico et six photographies réalisées par Françoise Nuñez. Dans son premier article – « *L'Annonciation*, art poétique durassien » – Jean Arrouye égrène les différentes annonces qui s'étirent le long du roman *Le Marin*, toutes ayant en commun une même source iconographique, *L'Annonciation* de Fra Angelico que le narrateur observe en début de roman sans qu'elle ne soit nommée. Cette référence picturale occupe une place centrale dans le roman et sert de matrice à l'intrigue romanesque. C'est devant ce tableau que le narrateur décide de rompre avec Jacqueline et de quitter son emploi. C'est ce même tableau qui sert de modèle pour illustration des rapports entre le narrateur et le conducteur de la camionnette qui le transporte de Pise à Florence. Jean Arrouye note d'abord la similitude entre l'Ange de l'*Annonciation* et le narrateur – de la même manière que l'ange a pour fonction d'énoncer et de justifier un message, de la même manière, le narrateur passe son temps à recopier des actes de naissance et de décès. Cette similitude est d'ailleurs énoncée par le narrateur devant la fresque – « sur son dos [...] les ailes admirables et chaudes du mensonge ». Aux ailes mensongères de l'ange répond le mensonge du narrateur – « je mens à tout le monde ». Jean Arrouye remarque d'ailleurs que la fresque n'est prétexte à aucune considération esthétique ou historique de la part du narrateur – il ne reconnaît pas Marie –, et pour cause, le tableau ne résonne en lui que par empathie. Le couple narrateur/Jacqueline est

⁷ Cf. Sandrine Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras, une langue de l'étrangeté », in Najet Limam-Tnani (éd.), *Marguerite Duras, Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, p. 70.

version laïque du couple Ange/Marie. De la même manière que Marie se soumet à la volonté de Dieu, transmise par l'ange, de la même manière le narrateur souhaite que Jacqueline se soumette à son désir de la quitter. L'annonce faite à Jacqueline, avec cette différence qu'il s'agit davantage d'une contre-annonciation dans la mesure où le message du narrateur à Jacqueline est sans amour et provoque sa douleur quand celui de l'ange est amour et provoque la joie. Jean Arrouye décèle une seconde annonciation – « annonciation buissonnière [qui] prépare [...] l'annonciation entamée au musée Saint-Marc » (p. 117). L'ange annonciateur est le conducteur de camionnette qui conduit le couple de Pise à Florence. Comme l'Ange de la fresque, il est de profil et annonce la bonne parole : son invitation à Rocca est annonce dissimulée de la rupture à venir avec Jacqueline, annonce du bonheur à venir : l'Annonce faite au narrateur. Troisième annonciation – la déclaration d'amour, à Tanger, du narrateur à Anna de la même manière que l'Annonciation est déclaration de l'amour de Dieu aux hommes. Plusieurs annonces tissent donc dans la trame narrative du *Marin*. Mais ces dernières sont débarrassées de tout enjeu eschatologique que remplace le désir d'échapper à l'ennui. Par la perversion de la parole évangélique et la création d'un avatar de contre-annonciation – la parabole est utilisée de manière parodique et narquoise –, Duras se désolidarise d'un modèle historique édifiant et propose un récit, premier de ses romans à reposer sur une triangulation. La lecture, par Jean Arrouye, de six photographies réalisées par Françoise Nuñez pose un point final au recueil. Ces photographies, pensées d'après *Le Marin*, furent exposées à la Non-Maison en 2013. Jean Arrouye souligne leur dimension universelle, à leur vue viennent à l'esprit autant de mots abstraits. Les photos évoluent comme des œuvres autonomes, lesquelles, si réunies en constellation, permettent de constituer un discours original, de prolonger le ciel, de faire écho au *Marin*, figure mythique de l'amour inaccessible et emblème d'une écriture qui se cherche. Première photographie : un jouet de marin, un jouet de navire – tout récit n'est que fiction. La seconde – symbole d'évasion vers les horizons lointains – une grille est à demi ouverte sur la mer. Invitation au voyage. Invitation que prolonge la troisième image – une rambarde devant un chenal – avec cette différence qu'il ne s'agit plus d'une invitation au voyage mais d'une invitation à la rêverie. Quatrième image : représentation de l'ailleurs. Des arbres apparaissent dans l'encadrement d'une porte. Cinquième image, matérialisation d'une image mentale obsessionnelle, « l'oubli » ? Sixième et dernière image – une main sur la vitre moite d'une voiture de chemin de fer, signe d'adieu, symbole de la disparition du Marin. Au revoir Marguerite.