



Marguerite Duras et Taïwan : transmission, médiation, réception

Shih-Hsien Huang

► To cite this version:

Shih-Hsien Huang. Marguerite Duras et Taïwan : transmission, médiation, réception. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2019. Français. NNT : 2019PA030047 . tel-02866241

HAL Id: tel-02866241

<https://theses.hal.science/tel-02866241>

Submitted on 12 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ UNIVERSITÉ
SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 267 ARTS ET MÉDIAS. LABORATOIRE CERLIS
CENTRE DE RECHERCHE SUR LES LIENS SOCIAUX
UMR 8070

Thèse de doctorat
Discipline : Histoire artistique et culturelle

Shih-Hsien HUANG

**MARGUERITE DURAS ET TAÏWAN :
TRANSMISSION, MÉDIATION,
RÉCEPTION**

Thèse dirigée par Catherine BERTHO LAVENIR
soutenue le 10 décembre 2019

Jury :

Mme. Catherine BERTHO LAVENIR (Professeur, Université
Sorbonne Nouvelle Paris-III)

M.Bruno PEQUIGNOT (Professeur émérite, Université Sorbonne
Nouvelle Paris-III)

M.Hung-Yi CHEN (Professeur, Université des Arts de Tainan-
Taïwan)

Mme. Évelyne COHEN (Professeur émérite, Université de Lyon,
ENSSIB)

M.Jean-Louis Fabiani (Directeur d'études EHESS)

RÉSUMÉ

Cette thèse traite de la transmission de l'œuvre, de la figure, et du discours de Marguerite Duras dans un espace culturel franco-taïwanais. Partant de la réception de l'œuvre de M. Duras en France, il s'agit d'analyser dans une perspective médiologique, la transmission de Marguerite Duras à Taïwan, société doublement postcoloniale sous domination japonaise (1895-1945) puis nationaliste chinoise (1945-1996). Cette thèse explore dans quelle mesure et par le truchement de quelles médiations le discours anticolonialiste de l'œuvre littéraire de M. Duras n'a finalement pas été transmis à Taïwan, au profit de son discours féministe à travers son œuvre cinématographique. En effet, l'œuvre de M. Duras est essentiellement connue à Taïwan à travers le cinéma, et ce dans une configuration tout à fait particulière : l'adaptation de *L'Amant* (1992) réalisé par Jean Jacques Annaud alors que M. Duras avait dénoncé cette adaptation, et son mode de diffusion à Taïwan, via DVD et ces dix ans après sa sortie en salles, et après la mort de l'auteur.

Nous procédons à l'analyse de la position de M. Duras dans le champ littéraire français de l'après-guerre. L'analyse contrastive des trajectoires de M. Duras et de Jean Hougron, autre auteur traitant de l'Indochine française montre comment la figure de M. Duras s'installe dans le champ de la culture légitime à l'émergence de la vidéosphère. Dans une seconde partie, inspirée par l'approche de la médiologie sont étudiées les éditions et traductions d'œuvres de M. Duras afin de discuter des modalités de la médiation incarnée par les traducteurs et les universitaires vecteurs de circulation dans ce processus. Enfin, dans le contexte taïwanais, nous discutons de la transmission de M. Duras à travers les articles académiques puis les commémorations culturelles du centenaire de sa naissance qui relaient davantage le discours féministe aux dépens des positions anticolonialistes de l'auteur. La thèse défend ici est que la situation politique de Taïwan a abouti à une distorsion de la perception de l'œuvre de M. Duras, minisant l'aspect anticolonial pour ne laisser transparaître qu'un féministe édulcoré.

Mots Clés : Transmission, médiation, Taïwan, Indochine, féministe

Marguerite Duras

ABSTRACT

This thesis discusses the transmission of the work, figure, and speech of Marguerite Duras in a Franco-Taiwanese cultural space. Starting from the reception of Marguerite Duras' work in France, this study analyses the transmission of M. Duras in Taiwan, a post-colonial society following the rules of Japan (1895-1945) and Nationalist China (1945-1996). Using a mediological approach as designed by Régis Debray, this thesis explores to what extent and by which mediations the anti colonialist discourse of M. Duras' literary work was finally not transmitted in Taiwan, favoring instead her feminist discourse as expressed through her cinematographic works. This may be explained by a particular configuration which began with J.-J. Annaud's cinematographic adaptation of “The lover”, which only spread in Taiwan on DVD ten years after its original release in theaters, also after the death of M. Duras who denounced the movie adaptation.

A sketch is first done of the post-war literary field via a contrastive analysis of the literary trajectories of M. Duras and Jean Hougron in France after 1950, as well as the establishment of M. Duras as an essential figure of the videosphere era. A study is then conducted on the editions and translations of M. Duras' works in order to discuss the modalities of the mediation incarnated by translators and academics, the vectors of circulation in this process. Finally, in the context of Taiwan, the transmission of M. Duras is analysed through academic reviews and cultural commemorations of the centenary year of her birth, which further transmit her feminism at the expense of her anti colonialist positions.

Keywords : *Transmission, mediation, Taiwan, Indochina, feminist Marguerite Duras.*

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord remercier Catherine Bertho Lavenir qui m'a encouragée à entreprendre cette thèse. Elle m'a orienté et conseillé pendant toutes ces années.

Je souhaite ensuite adresser mes remerciements à Madame Évelyne COHEN et Monsieur Jean-Louis FABIANI pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu porter à ce travail en acceptant de l'examiner et d'être membres de jury de cette thèse. Mes vifs remerciements s'adressant également à Monsieur Bruno PEQUIGNOT ainsi qu'à Monsieur Henri CHEN pour avoir accepté de participer au jury de cette thèse.

Je n'aurais pas pu mener à bien cette recherche sans le soutien de mes amis chercheurs. Je suis particulièrement reconnaissant à Yoann Goudin et à Pierre Magistry d'avoir partagé avec moi leurs connaissances sur les études de Taïwan. Je suis également reconnaissant à Alexandre Varline pour m'avoir reçu chez lui lors de mes nombreux séjours de recherche à Paris.

Merci à mes amis Sheng-Hsien Lin, Christopher Burroughs, Gwénaél Derian, Joanne Boisson, Thomas Buffaz, David Juilien, Chong-Wei Li, Chia-Fang Yu et Suzanne Laurent qui ont relu ma thèse à différentes étapes de la conception et de la rédaction, et ainsi contribué à l'amélioration de ce travail.

Et enfin, j'exprime ma gratitude à toutes les personnes, particulièrement à ma famille, qui m'ont soutenu durant ces longues années d'études.

TABLES DE MATIÈRES

Introduction	8
Première partie : Marguerite Duras et Jean Hougron, leurs trajectoires littéraires en France.....	18
I Les trajectoires de Marguerite Duras et Jean Hougron dans un champ littéraire en mutation	
1- Repères biographiques	19
1-1 Marguerite Duras née en Indochine.....	19
1-2 Jean Hougron venu en Indochine.....	23
2- Repères bibliographiques.....	24
2-1 Marguerite Duras.....	25
a) 1943-1958 : le début.....	26
b) 1958-1969 : rupture esthétique.....	29
c) 1969-1984 : films dits intellectuels.....	30
d) 1984-1993 : posture du Nouveau Roman.....	32
2-2 Jean Hougron.....	33
a) 1950-1960 : le cycle de <i>La nuit indochinoise</i>	33
b) 1960-1987 : passage au genre de la science-fiction.....	35
3- Lectorat : deux lectorats antagonistes.....	35
3-1 Marguerite Duras : lectorat légitime.....	36
a) <i>Un barrage contre le Pacifique</i> : installer la question coloniale dans le champ littéraire.....	37
b) La question coloniale.....	39
c) <i>L'Amant</i> : style du Nouveau Roman et légitimation.....	46
3-2 Lectorat populaire : le registre pathétique littéraire sans postérité.....	49
II Les trajectoires dans le champ littéraire large.....	54
1- Diversification du capital symbolique.....	54
1-1 Cinéma : intermédialité entre littérature et film.....	59
a) <i>Un barrage contre le Pacifique</i> : un demi-siècle de décalage.....	60
b) <i>L'Amant</i> (1992) : L'année <i>Indochine</i>	63
i) Gouvernement de gauche : grands travaux en faveur du cinéma.....	66
ii) <i>L'Amant</i> : contexte de production.....	68
c) <i>Mort en fraude</i> , 1957, Marcel Camus.....	71
1-2 Films : films intellectuels.....	73

a) <i>Hiroshima mon Amour</i> (1958) : La Nouvelle Vague en vogue.....	73
b) <i>India Song</i> (1975) : Anti-cinéma.....	74
2- Consécration universitaire.....	75
2-1 Marguerite Duras.....	76
a) Le Colloque de Cerisy (1993 et 2014).....	77
b) La Société Internationale Marguerite Duras.....	78
2-2 Jean Hougron : portrait du plus célèbre des écrivains inconnus.....	79
a) <i>La Nuit indochinoise</i> : un objet pour la littérature comparée.....	79
b) La seconde vie de <i>Mort en fraude</i> : études postcoloniales cinématographiques.....	80
3- Trajectoires divergentes	82
3-1 Marguerite Duras.....	85
a) France Culture : Auditeurs distingués.....	85
b) RTL : une radio populaire.....	86
c) <i>Apostrophes</i> : une émission prestigieuse.....	89
3-2 Jean Hougron : le retour de l'exotisme : <i>Aventure en Indochine</i>	90
III Les éditeurs et les écrivains.....	94
1- Éditions.....	94
1-1 Les éditions de Minuit : éditions engagées.....	98
1-2 <i>Moderato cantabile</i> : la rupture littéraire chez Duras.....	101
1-3 Témoignages de la guerre d'Indochine.....	103
2- Rééditions.....	104
2-1 Livre de poche.....	104
2-2 <i>La nuit indochinoise</i> : stratégie de lectorat d'une anthologie.....	107
Deuxième partie : Taïwan : transmission, médiation.....	113
IV Traductions de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan.....	114
1- Contexte et médiation.....	115
1-1 Le contexte politique : le pouvoir homogène de KMT.....	116
1-2 Le plan culturel : l'anticommunisme extraprononcé.....	120
a) Anthologie des traductions chinoises.....	120
2- Traductions.....	121
2-1 Médiatrice du Nouveau Roman à Taïwan : Pin-Ching Hu.....	121
2-2 L'ignorance du discours anticolonialiste.....	122
2-3 L'œuvre de Duras dans le monde sinophone : Chine et Taïwan.....	123
2-4 L'effet des médiasphères : le film et le roman.....	127

2-5 Le DVD <i>L'Amant</i> : vidéosphère.....	136
2-6 Anthologies de l'œuvre de Duras en chinois : l'effet de <i>L'Amant</i> en DVD.....	137
V Médiation et transmission.....	141
1- Contexte général	145
2- Le milieu académique.....	147
2-1 Les recherches sur Marguerite Duras : <i>médium</i>	148
a) La revue <i>Chungwai wenhsiao</i> : un médium savant.....	150
2-2 Transmission de l'œuvre de Duras : Universitaires anglophones taiwanais.	153
a) Shu-Ling Tsai : une universitaire emblématique du postmodernisme.....	154
b) Yuan-jiang Chen : surincarnation du discours féministe (féminin).....	156
c) Hsin-ya Huang : La revue des études de femme <i>Nuhsiaohsiao chih</i>	158
d) Yung-hao Lui : médiateur de film d'auteur français.....	159
3- Écrivains.....	161
3-1 Wen-yin Chung : à la recherche de soi-même.....	162
3-2 Chiung-chiung Yuan : la figure femme libre de Duras.....	167
4- Le milieu artistique.....	172
4-1 Les festivals de films : le cas du festival des films de femmes de Taïwan.....	172
a) <i>India Song</i> : un emblème féministe.....	174
b) La création d'un festival féministe.....	175
4-2 Radio : médiation de l'oeuvre de Duras.....	179
VI Célébration et patrimonialisation de Duras.....	181
1- Célébration de Marguerite Duras.....	183
1-1 Le Centre Pompidou.....	183
1-2 Transmission et médiation à Taïwan : le festival <i>Duras toujours</i>	187
1-3 Transmettre : les œuvres d'art contemporain inspirées par Duras.....	188
2- Patrimonialisation : développer le tourisme à travers Duras	190
2-1 La ville de Duras.....	190
2-2 La ville de Sadec.....	191
Conclusion.....	195
Bibliographie.....	200
Filmographie.....	215
Annexes.....	221
Index des noms cités.....	226

Introduction

Si l'on compare la "position" occupée par l'œuvre, la figure, et le discours de Marguerite Duras à Taïwan avec la situation initiale de cette dernière et de Jean Hougron dans leur contexte d'origine en France, le constat de départ est qu'il y a un grand décalage de perception au moins académique. En effet, en France, l'œuvre de Marguerite Duras est associée à une écriture politique de gauche marquée par l'anticolonialisme (Dominique Denès)¹, mais également une écriture de rupture à travers sa position d'égérie du Nouveau Roman, ou encore de militante de gauche communiste puis mitterrandienne ainsi que féministe qui cumule des capitaux spécifiques (Pierre Bourdieu)² dans les champs concernés, en sus du fait d'être une figure médiatique incontestable. Marguerite Duras croise par ailleurs le champ littéraire et cinématographique durant pratiquement toute sa carrière artistique et paraît, fait rare, aussi légitime dans l'un que dans l'autre. Par ailleurs, dans un espace culturel de plus en plus mondialisé, l'œuvre de Marguerite Duras est transmise à l'étranger par des agents de circulation (Régis Debray)³. Cette étude entend à cet égard dépasser ce constat de "position" de Marguerite Duras qui incarne un message et une esthétique de ce décalage. Marguerite Duras n'a jamais mis les pieds sur l'île de Taïwan.

En revanche, force est de constater qu'ils sont "là" et que le processus et les modalités de cette transmission nous interpellent. Dans cette étude, nous nous intéresserons donc au cas tout à fait particulier de cette transmission à Taïwan. À cette fin, nous nous attacherons à l'analyse de ce décalage en partant de l'hypothèse que la transmission de la figure, de l'œuvre et du discours de Marguerite Duras à Taïwan. Par rapport à ce que l'on peut observer de sa trajectoire en France, nous prendrons le parti pris de l'expliquer dans une perspective médiologique telle que l'ait développée

¹ Dominique Denès, *Marguerite Duras : Écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005, 264 p.

² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, 576 p.

³ Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 2001, 560 p.

Régis Debray en procédant à l'analyse de la médiation et de la transmission de Duras à Taïwan.

Ce choix s'est imposé à nous comme une évidence du fait qu'au-delà de l'observation de ce décalage initial, la notoriété de Marguerite Duras à Taïwan se fonde avant tout sur le cinéma et pas seulement sur la littérature, et pour l'incarnation d'un discours féministe aux dépens d'autres engagements progressistes à commencer par l'anticolonialisme qui aurait pu trouver un écho aussi profond dans une société taïwanaise très marquée par le fait colonial. Si tel est ce constat, l'hypothèse à vérifier avec celle déjà énoncée ci-dessus est que cette transmission diffère du fait d'une différence de *milieu*, pour lequel la “culture” – et encore moins “chinoise” – n'expliquerait – surtout! – pas tout. Il nous semble que la dimension *technique* est déterminante pour comprendre le phénomène qui nous intéresse, car en sus des profils des *médiateurs* qui en sont les vecteurs, il y a aussi la nature du *message* qu'ils veulent relayer : *comment et pourquoi* le féminisme plutôt que l'anticolonialisme?

Anticolonialisme et société taïwanaise

Comme le fait remarquer Marcel Merle (2003, 1969), le colonialisme européen est le seul – par opposition aux épisodes romain et arabe – qui ait engendré une critique interne du colonialisme. La littérature et l'engagement de certains auteurs est un fait marquant au XX^e siècle en France à travers pour n'en citer que quelques exemples *Voyage au Congo* d'André Gide (1927) et sa dénonciation de métropolitain aux colonies, ou les manifestes des colonisés tels que *Cahier du retour au pays natal* (1939) ou encore plus explicite et engagé le *Discours sur le colonialisme* (1950 et 1955) d'Aimé Césaire (1913-2008), ou bien encore *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les damnés de la terre* (1961) de Franz Fanon (1925-1961). Ces œuvres françaises ont constitué des sources d'inspirations, surtout pour ces dernières, pour les instigateurs anglo-saxons des *postcolonial studies* tels que Edward Said (1935-2003), Homi Bhabha, Gayatri

Chakravorty Spivak ou encore Arjun Appadurai dans les décennies qui suivirent le moment historique et inachevé des décolonisations.

Les références ci-dessus sont parvenues à Taïwan notamment via un processus de traduction vers l'anglais d'abord puis le chinois. Mais paradoxalement, et il s'agit là de mon questionnement initial et naïf, parmi ces auteurs français ne figuraient pas Marguerite Duras alors que sa réputation dans la société insulaire tenait surtout au succès phénoménal de l'adaptation de son roman *L'Amant* réalisé par Jean-Jacques Annaud à un moment tout à fait particulier pour la société taïwanaise en 2001, soit presque dix ans après la sortie initiale du film. Comment un contexte colonial explicite, contemporain de l'expérience similaire dans sa variante japonaise n'a pas intéressé le public taïwanais qui n'a finalement retenu que le discours féministe aux dépens de l'anticolonialisme ?

En effet, il convient d'appréhender l'anticolonialisme dans le contexte politique tout à fait spécifique à la société taïwanaise tout au long du XX^e siècle, car, de notre point de vue, et sans que ce processus ne soit encore parachevé en dépit de la libéralisation initiée dans les années 1980 et toujours en cours, Taïwan est une société coloniale et ce à double titre. Tout d'abord, un certain consensus se dégage pour qualifier Taïwan de société postcoloniale du fait de la colonisation dans sa variante japonaise entre 1895 à 1945. En revanche, la question d'une occupation par le régime apatride de la République de Chine réfugiée à Taïwan après sa défaite en Chine en 1949 n'est absolument pas tranchée en dépit du temps faible de cette controverse ces dernières années. Nous précisons dans le paragraphe suivant les faits tels qu'ils sont connus et/ou débattus.

Sans insister sur les périodes antérieures, il convient de rapporter que la colonisation initiale de l'île a commencé par celle des Hollandais et des Espagnols au XVII^e siècle, l'introduction de coolies chinois pour l'exploitation de la canne à sucre étant le fait des premiers (Hsiao-Feng Lee, 2005)⁴. L'île est annexée par l'Empire

⁴ Hsiao-Feng Lee, *Histoire de Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2004, 158 p.

mandchou en 1693, qui après avoir repoussé les prétentions coloniales françaises de Courbet en 1884, est contraint de céder l'île à la puissance coloniale orientale émergente, le Japon lors du Traité de Shimonoseki en 1895 (François-Pierre Souyri 2003). Peu après, et sans aucune conséquence immédiate pour la société insulaire, le régime impérial en Chine, littéralement multimillénaire, cède sa place à la République de Chine proclamée en 1912. C'est ce régime, allié, qui est chargé au nom des Nations Unies de recueillir la reddition japonaise à Formose en 1945 dans l'attente d'un traité de Paix avec le Japon vaincu.

Ce mandat est outrepassé et le régime nationaliste chinois dirigé par Chang Kai-shek considère la prise de pouvoir sur l'île comme une « rétrocession ». Au départ, les « décolonisés » taïwanais célèbrent la fin du système colonial japonais et accueillent les nationalistes en libérateurs frères. Cependant, les nouveaux arrivants se comportent comme en territoire vaincu. Ils se répartissent tous les postes à responsabilité et rémunérateurs laissés vacants par les Japonais (Gilles Guiheux), et mettent durement à contribution l'économie et la population taïwanaises pour les besoins d'une guerre civile qui ne les avaient pas concernés jusque là contre les communistes. Cette situation débouchera sur des émeutes connues comme les événements du « 28 février 1947 »⁵ réprimées avec la plus grande violence par les troupes nationalistes dépêchées depuis le continent. Cette répression est le fait inaugural d'une période dite de « Terreur Blanche » qui durera une dizaine d'années au cours de laquelle seront décapitées symboliquement ou littéralement au nom de l'anticommunisme toutes les élites politiques, économiques et intellectuelles de la période précédente.

⁵ « Le 27 février 1947, une vendeuse de cigarettes illégales, (le tabac est devenu monopole d'Etat) est molestée par la police, la foule en colère s'attaque aux six agents qui dans leur fuite tirent, un homme est blessé et meurt. Le lendemain une manifestation de deux mille Taïwanais demandant la fin du monopole a lieu, elle est réprimée dans le sang. Cet « incident » du 28 février déclenche une vague de révolte et de répression sur toute l'île, la Loi Martiale est déclarée, elle est levée puis instaurée à nouveau après l'arrivée de Chiang Kai-shek. En l'espace d'un mois plusieurs milliers de personnes, en particulier des intellectuels, des avocats, des étudiants, des journalistes, sont exécutées ou portées disparues ». Cf. Wafa Ghermani, *Cinéma et identité nationale. Le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Kristian Feigelson (dir.), 2015, p. 14.

Un autre fait majeur datant de cette période est à prendre en considération : la suspension de la Constitution de la République de Chine et l'instauration de la Loi martiale et de l'état d'exception qui dureront jusqu'en 1987, record mondial de durée de telles dispositions « provisoires ». Cela s'explique en partie du fait de la défaite définitive, en 1949, des nationalistes en Chine et de leur exil à Taïwan conduisant à l'exode de centaines de milliers de militaires et nantis du régime avec leurs familles bouleversant à jamais la démographie de l'île.

Dans ces conditions d'urgence et de débâcle, la catégorisation ethnique de la société mise en place par les Japonais est reprise par le régime nationaliste qui distingue en remplacement des colons japonais, les *Waishengren* « des provinces extérieures » venus dans l'île depuis 1945, et ceux natifs de l'île *Bensheng*, eux-mêmes subdivisés sur des critères ethniques en trois catégories : les « Chinois ethniques » originaires des provinces du Fujian (Hokkien) et du Guangdong (Hakka) lors des migrations à Taïwan aux XVIII^e et XIX^e siècles, et les Austronésiens ou aborigènes relégués sans la moindre indifférenciation au rang de « compatriotes des montagnes ». Ce système restera en vigueur jusqu'en 1992 et son abolition dans les premières années de la libéralisation de la société et de la réforme des institutions, et il exercera ainsi une influence très profonde sur la structure de la société taïwanaise. Si de nos jours, le régime est reconnu comme autoritaire pour cette période, sa caractérisation colonialiste faite encore débat en dépit de sa dénonciation très précoce par les intellectuels taïwanais natifs de l'île, persécutés, emprisonnés (Lee Hsiao-Feng 2004) comme l'auteur d'expression japonaise Yang Kui (1905-1985), les contraignant souvent à l'exil pendant des décennies tels que Peng Ming-min docteur en droit de la Sorbonne et professeur à l'Université de Taïwan exilé en Suède, ou encore l'historien Shi Ming au Japon.

Outre, cette brève contextualisation historique, une précision terminologique s'impose : dans ces pages, Taïwan désignera la société insulaire qui *de facto* est gérée par les institutions de la République de Chine. La Chine désigne par conséquent une société distincte sous l'autorité de la République Populaire de Chine qui en dépit de

son irrédentisme au sujet de Taïwan – ou encore les archipels inhabités de Mer de Chine méridionale, Paracels et Spratleys, – n'exerce aucune autorité légale sur la société taïwanaise. À l'échelle de cette étude et au terme de la lecture de cette thèse, la différence entre les sociétés taïwanaise et chinoise confirmera ce présupposé : la transmission de la figure, de l'œuvre et du discours de Marguerite Duras est différente comme cela a pu être démontré par ailleurs pour la Chine (Huang Hong 2006, Xie 2014⁶) mais elle ne rentre pas dans le cadre de cette thèse.

Enfin, on aura compris que l'anticolonialisme ne peut pas être perçu de la même façon de part et d'autre du Détroit de Formose, et que cet exposé ne concernera donc que la transmission dans la seule société taïwanaise.

Énonciation de la problématique, approche disciplinaire et outillage méthodologique

Dans ce contexte politique particulier, nous essayerons d'éclairer la transmission de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan puisqu'elle y est introduite par des moyens de diffusion et dans des circonstances particulières. Nous nous y attèlerons à travers le faisceau de questionnements suivants : dans quelle mesure la transmission de la figure, de l'œuvre et du discours de Duras dans l'espace postcolonial taïwanais a-t-elle relevé de la médiation particulière d'agents dans un contexte original et avec des supports différents de ceux qui avaient été mobilisés en France ? Comment expliquer ce décalage sans tomber dans un relativisme culturel stérile ? Dans quelle mesure la prévalence du discours transmis – le féminisme – dépend-elle des conditions de médiation et du profil des médiatrices au détriment de la portée anticolonialiste du discours de Marguerite Duras au sein de la société taïwanaise ? Dans quelle mesure la prévalence du discours féministe sur le message anticolonialiste de Marguerite

⁶ Huang Hong, *Duras et l'Asie, l'Asie et Duras : études des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine*, Thèse de Doctorat en littérature et civilisation française, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2005, 369 p.

Duras dans la société taïwanaise dépend-elle des conditions de médiation et du profil des médiatrices ?

Pour répondre à cette question et bien saisir la différence et les modalités de variation de la transmission de la figure, de l'œuvre et du discours de Marguerite Duras à Taïwan, nous nous positionnerons successivement tout d'abord dans une perspective sociologique à travers la théorie des champs de Pierre Bourdieu⁷, pour dans un second temps enrichir notre analyse des apports de l'approche médiologique telle qu'elle a été développée par Régis Debray. Ainsi, partant de la situation initiale française dans laquelle Marguerite Duras a vécu et produit son œuvre, le concept de champ littéraire de Pierre Bourdieu nous permettra de positionner cette auteure majeure de la littérature et agent dominant de son champ spécifique.

Afin d'apprécier davantage cette trajectoire hors-norme, et sans pouvoir nous permettre une étude exhaustive du champ littéraire français de la seconde moitié du XX^e siècle, nous nous bornerons à l'observation contrastive d'un autre auteur de la même génération, Jean Hougron (1923-2001), qui offre une particularité et des points communs avec Marguerite Duras. Tous deux ont commencé leur carrière au tournant des années 1950, ont eu un lien rapide avec le cinéma dans le cadre d'une adaptation d'une de leurs œuvres, mais surtout, ont traité l'un et l'autre de l'Indochine à une époque où le processus de décolonisation s'amorçait. En étudiant, la trajectoire de Jean Hougron dans le champ littéraire nous montrerons par contraste comment Marguerite Duras se distinguera au point de devenir l'icône qu'elle est devenue tandis que Jean Hougron ne passera pas à la postérité.

En complément de l'approche sociologique de Pierre Bourdieu, nous compléterons notre méthodologie avec les propositions de Régis Debray avec la médiologie. En effet, composer une thèse sur Marguerite Duras à l'époque du bouleversement de la médiasphère émergée de l'hypersphère souligne le fait frappant

⁷ La théorie des champs représente une œuvre majeure et féconde dans le champ de la sociologie. Plutôt que d'adhérer à la totalité des postulats théoriques de départ de cette théorie, nous nous en inspirons pour notre étude. Nous ferons usage des concepts de champs, d'habitats, de positions de manière relativement souple.

que Marguerite Duras incarne comme personne, au moins dans l'espace francophone, l'intellectuelle de gauche et ses idées – à commencer par l'anticolonialisme et le féminisme qui nous intéresse – à l'ère de la *vidéosphère*. En effet, là où la théorie des champs nous permet d'apprécier la légitimité et la posture dominante de Marguerite Duras dans le champ littéraire, le cinéma et sa présence dans les médias de masse tels que la radio et la télévision, la façon dont elle a négocié son passage d'une *médiasphère* à une autre nous paraît un excellent cas pratique médiologique, et un outillage bien plus pertinent pour notre démonstration. En effet, la prise en compte de la *médiation* telle que la conçoit Régis Debray donne l'occasion de comprendre comment à travers la figure d'une intellectuelle et son œuvre, son discours a été transmis en changeant de *milieu*. Dans notre cas, l'œuvre de Marguerite Duras est perçue comme celle d'un écrivain porteuse de discours notamment anticolonialiste ou encore féministe. Pour notre exposé, il s'agira d'envisager la différence de traitement dans la transmission du discours de Marguerite Duras dont le message est avant tout utilisé pour défendre des positions féministes à Taïwan tandis que l'anticolonialisme ne trouve pas de relais pour des raisons écologiques propres à cet espace postcolonial atypique.

Double détente de la pertinence de s'outiller de la médiologie dans notre étude de cas, la transmission de la figure, de l'œuvre et du discours de Marguerite Duras trouvera une explication plus seulement dans la césure entre *grapho* et *vidéosphère* à travers l'adaptation de *L'Amant* au cinéma, mais également en raison d'un support déterminant. « toute communication est toujours déjà équipée et donc impensable sans son équipement, ou encore son vecteur (qui est aussi son contexte). Il n'existe pas de communication non formatée, c'est-à-dire mise en forme par un support technique »⁸.

⁸ Dominique Boullier , « Les machines changent, les médiations restent », conférence inaugurale au colloque *La communication médiatisée par ordinateur : un carrefour de problématiques*, Université du Québec à Montréal, 2001.

Si le film a connu un succès réel, ce n'est pas au moyen d'une sortie en salle classique dans les années 1990, mais via sa disponibilité en format DVD dix ans plus tard dans une société considérablement plus libéralisée et sensibilisée au discours féministe de Marguerite Duras tel qu'il avait été transmis à travers les publications académiques des jeunes chercheuses taiwanaises en *gender studies* à l'étranger au moment de la sortie du film dix ans plus tôt.

Annonce du plan :

Notre thèse comportera trois parties : dans une première partie, nous analyserons le champ littéraire français où Marguerite Duras et Jean Hougron se positionnent en même temps afin de comprendre la position de la figure, de l'œuvre et du discours de Marguerite Duras dans sa société et son temps. Dans une deuxième partie, il sera question de compléter la description du champ au moyen de l'introduction de la notion de *médiasphère* et de celle de *médiation* afin d'appréhender la diffusion et de transmission d'une œuvre littéraire française d'abord en France et par la suite à Taïwan. Enfin, dans la troisième partie, il s'agira de traiter la question de la transmission de la figure, de l'œuvre et du discours dans un espace franco-taiwanais en relevant le décalage de transmission exclusive du féminisme à Taïwan à travers le cinéma.

Plus précisément, notre thèse comprendra six chapitres. Dans le premier chapitre, à partir des repères biographiques, bibliographiques ainsi que du lectorat propre à chaque auteur nous esquisserons le champ littéraire à l'époque de Duras et de Hougron. Puis, nous essayerons de démontrer en quoi leurs lectorats diffèrent et les distinguent respectivement au sein du champ. Dans le deuxième chapitre, nous nous intéresserons à leurs trajectoires dans le champ élargi à travers notamment leur trajectoire respective dans le champ du cinéma mais également les médias à l'époque du mass-média et l'émergence de la *vidéosphère*. Nous essayerons de montrer en quoi certaines formes de capitaux jouent un rôle essentiel dans les différences de positions respectives. Puis, dans le troisième chapitre, nous nous interrogerons sur la notion de *médium* en traitant de la question des institutions éditoriales françaises, avant de

porter notre attention sur la transmission littéraire de l'œuvre de Duras dont l'auteur incarnerait un discours anticolonialiste et féministe en France. Au chapitre suivant (4), il s'agira d'exposer comment l'œuvre de Duras est perçue dans l'espace postcolonial taïwanais en tâchant de reconstituer les stratégies et tensions qui ont opéré dans le choix des œuvres de l'auteur traduites en chinois justifiant ces stratégies propres au contexte autoritaire comme facteur déterminant du décalage de réception du discours de l'auteur entre la France et Taïwan. Cela étant fait, nous analyserons la représentation de l'œuvre de Duras en interrogeant quels sont les messages incarnés par la figure de Duras et transmis à travers son œuvre à Taïwan. Dans le cinquième chapitre, à cette fin nous passerons en revue les articles académiques qui traitent de l'étude de Duras à Taïwan. On tâchera enfin de répondre à la question suivante : quels messages sont privilégiés dans l'œuvre de Duras à Taïwan ? Avant de nous intéresser dans un sixième et dernier chapitre aux différentes manières dont la figure, l'œuvre et le discours de Duras sont patrimonialisés et célébrés en France et à Taïwan plus de vingt après la disparition de l'auteur au moment de fêter le centenaire de sa naissance en Indochine française.

Partie I.

Marguerite Duras et Jean Hougron, leurs trajectoires littéraires en France

Comme énoncé dans l'introduction générale ci-dessus, nous commencerons notre exposé en étudiant la mutation du champ littéraire auquel appartiennent Marguerite Duras et Jean Hougron. Nous étudierons les trajectoires de deux écrivains au moyen de la notion d'*agent*, telle que Pierre Bourdieu la définit en prenant l'exemple du structuralisme : « réintroduire [...] les agents, que Lévi-Strauss et les structuralistes, notamment Althusser, tendaient à abolir, en faisant d'eux de simples épiphénomènes de la structure »⁹. En effet, la position d'écrivain varie dans un champ défini par rapport à la forme et au volume de capitaux spécifiques détenus par ces derniers. Ils créent des différences qui sont liées à la structure du champ, selon Pierre Bourdieu, « La structure du champ est définie par les écarts entre les positions et les relations objectives entre positions »¹⁰.

⁹ Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 19.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, 576 p.

Chapitre I.

Les trajectoires de Marguerite Duras et Jean Hougron dans un champ littéraire en mutation

Il sera question dans ce chapitre des trajectoires de Marguerite Duras et Jean Hougron. Il s'agit d'identifier leur position dans le champ littéraire français en fonction de repères biographiques et bibliographiques.

1- Repères biographiques :

Dans le champ spécifiquement littéraire tel que le conçoit Pierre Bourdieu, les repères biographiques des écrivains contribuent à la compréhension de leurs trajectoires littéraires. C'est pour cela que nous commencerons par porter une attention à la biographie de nos auteurs. Marguerite Duras est née en Indochine et y a vécu une grande partie de son enfance et de son adolescence. Hougron, quant à lui, y arrive à l'âge adulte par choix et goût de l'aventure. Au parcours singulier de chacun, nous y incorporons leur bibliographie en distinguant, du fait de notre attention particulière à l'anticolonialisme, leur différence fondamentale.

1-1 Marguerite Duras née en Indochine

Le nombre d'ouvrages consacré à la vie et l'œuvre de Duras est très important. La profusion de ces ouvrages a été très intimidante au moment d'en faire la synthèse. De nombreux ouvrages sont consacrés à l'écrivain dont plusieurs biographies telles que : *Marguerite Duras*¹¹, la contribution controversée d'une biographie romancée, *Duras ou le poids d'une plume*¹². L'œuvre *C'était Marguerite Duras, Tome I : 1914-1945* et *Tome II : 1946-1996*¹³. Ou encore la liste des ouvrages thématiques *Duras, Paris*¹⁴,

¹¹ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, 628 p.

¹² Frédérique Lebelly, *Duras, ou le poids d'une plume*, Paris, Grasset, 1994, 350 p.

¹³ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, Paris, Fayard, 2006 et 2010, 703 p.

¹⁴ Alain Vircondelet, *Duras : biographie*, Paris, François Bourin, 1991, 455 p.

*Marguerite Duras. Une autre enfance*¹⁵, *Marguerite Duras. La traversée d'un siècle*¹⁶ et *Pour Duras*¹⁷. Et la dernière publication *Marguerite Duras*¹⁸. Nous n'avons retenu pour notre enquête que les points saillants et pertinents de la trajectoire biographique de Marguerite Duras. Il paraît à ce titre important d'insister sur le lieu de naissance de cette dernière.

Marguerite Duras est née à Gia Định en Cochinchine en 1914. Comme beaucoup de Français de l'époque, les parents de Duras rêvent de partir aux colonies pour tenter leur chance. De plus, l'État français au tournant du XX^e siècle poursuit une politique coloniale telle que Jules Ferry l'avait initiée en encourageant ses compatriotes à s'embarquer pour les colonies et gérer les affaires administratives sur place. Nous sommes en 1894, dans le but de centraliser le pouvoir et la gestion des colonies françaises, le ministère des Colonies est créé à Paris. C'est dans ce contexte que les parents de Duras se rendent en Indochine. Son père y poursuivra sa carrière d'instituteur. Il convient de préciser ici qu'il ne s'agit pas de l'entité géographique à l'est du sous-continent indien et au sud de la Chine qui inclut de nos jours certes les anciennes colonies françaises du Vietnam, Laos et Cambodge, mais également l'actuel Myanmar (Birmanie), la Thaïlande, Siam à l'époque, ainsi que la péninsule malaisienne. Au sein de cet ensemble, l'*Indochine française* est une composante de l'empire colonial français fondée en 1887 et qui disparaîtra en 1954. (Figure 1 : Carte de l'Indochine française 1887-1954¹⁹).



Figure 1 : Carte d'Indochine²⁰.

¹⁵ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, une autre enfance*, Paris, Le Bord de l'eau, 2009, 170 p.

¹⁶ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras : la traversée d'un siècle : biographie*, Paris, Plon, 2013, 428 p.

¹⁷ Alain Vircondelet, *Pour Duras*, Paris, Flammarion, 1995, 151 p.

¹⁸ Romane Fostier, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 2018, 284 p.

¹⁹ www.cheminsdememoire.gouv.fr/revue/indochine-1954-1, consulté le 25 juillet, 2017.

²⁰ <http://www.defense.gouv.fr/content/download/182187/1992881/file/indochine>, consulté le 14 juillet, 2017.

Elle est composée de la colonie de Cochinchine sur le delta du Mékong, les quatre protectorats du Tonkin et de l'Annam – qui constitueront avec la précédente l'actuel Vietnam – ainsi que ceux du Laos et du Cambodge. Pour être tout à fait complet, il faudrait rajouter le territoire à bail de Kouang-Tchéou-Wan (Fort-Bayard) en Chine (1900-1945).

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Duras décrit ainsi le personnage de sa mère directement inspiré de son expérience personnelle : « Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle, se mourait d'impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti. Peu après leur mariage, ils firent ensemble leur demande d'admission dans les cadres de l'enseignement colonial et ils furent nommés dans cette grande colonie que l'on appelait alors l'Indochine française »²¹.

Duras a vécu dix-sept ans en Indochine où sa famille ne faisait pas partie de la classe privilégiée. Elle passe son enfance et sa jeunesse avec des Vietnamiens, dont elle parle couramment la langue et elle obtient son baccalauréat en Indochine. Duras a puisé dans ce vécu particulier pour ses fictions romanesques. Autrement dit, elle a toujours admis sa double-identité indochinoise et française en s'en servant pour construire des histoires romanesques, antagoniques et authentiques qui sont liées à son expérience indochinoise. « À cause de la profession de ma mère, on eut cette chance d'être relégués au rang des indigènes. [...] C'est pour cela par la suite, que j'ai pu écrire, soulever tout ce que ça recouvrait »²². Ce sentiment est souvent partagé par des écrivains français du XX^e siècle comme le lauréat du prix Nobel de littérature en 2008, J.M.L Le Clézio. Écrivain mauricien et français, il affirme que cette double-identité est à la source de sa posture littéraire²³. Plus tard, elle quitte l'Indochine pour revenir définitivement en France métropolitaine dans les années 1930. Ce retour en France est vécu comme une

²¹ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950, p. 23.

²² Dominique Denès, *Marguerite Duras : écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 107.

²³ « Ce n'est pas confortable d'être entre deux mondes. D'un autre côté, pour toutes sortes de raisons, par choix personnel, je ne peux me faire à l'idée d'être entièrement d'un monde, ou de l'autre. Je crois qu'appartenir aux deux m'aide dans ce que j'écris, dans le goût que j'ai d'écrire. C'est une situation incofortable où je trouve mon confort. J'ai besoin de ce déséquilibre. J'ai besoin d'avoir deux portes ». J.M.G le Clézio-Ailleurs, entretiens avec Jean-Louis Ezine, Paris, Arléa, 1995, p. 92-93.

sensation d'isolement qui la pousse à opérer des rapprochements avec différentes communautés artistiques et politiques. C'est à Paris qu'elle s'engage dans la Résistance durant la Seconde Guerre mondiale à la suite de laquelle elle adhère au Parti Communiste Français avant de rompre dès 1950. C'est à cette époque que Duras se met à écrire des romans. Elle participe au fondement du groupe de la rue Saint-Benoît qui réunit, entre autres, des intellectuels sympathisants et militants du PCF tels que Georges Bataille, Claude Roy, Edgar Morin etc. En même temps, elle fréquente les cercles intellectuels de Saint-Germain-des-Prés²⁴. Dans les milieux littéraires d'après-guerre, les écrivains légitimes sont issus de l'avant-garde de l'entre-deux guerre comme André Breton, Jean Cocteau, Roland Dorgelès, François Mauriac ou encore Jean-Paul Sartre qui ont survécu et évité la rupture collaborationniste. Ces derniers sont très liés avec les maisons d'édition comme Gallimard et Grasset. « En 1945, les universitaires reviendront en force dans l'intelligentsia littéraire, et la famille des Sartre semblera déplacer brutalement « la famille Gide » et ses branches alliées »²⁵.

Quant à Marguerite Duras, elle est vue comme un nouvel écrivain qui entre dans les milieux littéraires. Ancienne communiste, elle est très présente dans le milieu intellectuel parisien grâce à ses engagements politiques : l'anticolonialisme ou encore le féminisme comme l'attestent ses engagements et sa signature pour le premier *manifeste des 121* en 1960 sur le droit à l'insoumission en pleine Guerre d'Algérie, ainsi que parmi les 343 « salopes »²⁶ en 1971 en faveur de l'avortement, du droit des femmes à disposer de leur corps.

Sa vie est très riche du fait de ses expériences nombreuses et très diverses que ce soit à travers ses années en Indochine, son engagement politique et dans la Résistance à Paris, les hommes avec qui elle entretient des liaisons, le problème d'alcoolisme auquel elle fera face durant toute sa vie. Tout cela sera déterminant dans sa vie artistique

²⁴ Le mot « intellectuel » est entré dans le vocabulaire politique français pendant l'affaire Dreyfus pour désigner un nouveau personnage : le savant qui s'engage dans l'action publique pour dire la vérité au pouvoir au nom des opprimés. Voir Christophe Charles, *Naissance des "intellectuels" 1880-1990*, Paris, Minuit, 1990, 272 p. et Régis Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979, p. 91-118.

²⁵ Régis Debray, *op. cit.*, p. 104.

²⁶ Le « Manifeste des 343 salopes » paru dans L'Obs le 5 avril 1971.

si longue et si proluxe. Enfin, son histoire avec son dernier compagnon Yann Andréa marque profondément la fin de sa vie. Ces années mouvementées entourées d'hommes sont cependant très riches pour l'écrivain qui inscrit toujours son œuvre dans ses expériences personnelles. Elle a commencé sa carrière artistique en 1943 et jusqu'à son décès en 1996, soit une période de 53 ans où elle n'a jamais cessé d'écrire des romans, des pièces de théâtre, des scénarios de films, mais également de réaliser des adaptations de ses propres œuvres déjà publiées. Son intérêt pour le cinéma est également très précoce et son entrée dans le Septième Art est remarquée, puisqu'elle compose le scénario et les dialogues du film *Hiroshima, mon amour* en 1959 pour le réalisateur Alain Resnais. Cette œuvre manifeste et emblématique du cinéma dit de la Nouvelle Vague sera publiée avec les dialogues chez Gallimard²⁷ en 1960. La consécration viendra avec le prix Goncourt en 1984 pour son roman *L'Amant*. Avant de présenter plus avant son œuvre, nous nous en tiendrons là pour l'exposé des repères biographiques qui nous serviront pour notre propos.

1-2 Jean Hougroun venu en Indochine

En comparaison de Marguerite Duras, la vie de Jean Hougroun semble avoir été beaucoup moins remplie et trépidante. Il est né en France métropolitaine en 1923, et est arrivé en Indochine en 1947 pour son travail dans l'import-export²⁸ alors qu'il avait déjà commencé à écrire. Comme beaucoup de Français de l'époque marqués par l'occupation allemande, il a l'esprit d'aventure et a envie de découvrir l'Asie. Hougroun a également voyagé en Chine, en Thaïlande, au Laos. Au cours de ses voyages, Hougroun a noté tout ce qu'il a vécu avant de revenir en France en 1950 et se lancer dans une carrière de romancier et d'essayiste. « À partir de cette expérience, il construit un ensemble de fictions saisissant par sa vie grouillante, ses nombreux personnages, sa diversité, à

²⁷ Nous verrons au chapitre 3, l'importance du lieu d'édition dans la notion de médiasphère.

²⁸ Il est important de mentionner Henri Copin, spécialiste de l'Indochine dans la littérature française qui est le seul universitaire à se consacrer à l'œuvre de Hougroun. Henri Copin, *L'Indochine dans littérature française des années vingt à 1954 : exotisme et altérité*, Thèse de doctorat en Littérature française, Université Sorbonne Paris IV, Pierre Brunel (dir.), 1994, 320 p.

l'Image de l'Indochine »²⁹. Il a vécu la guerre d'Indochine pendant ce séjour et la traite dans ses œuvres en rapport avec d'autres événements sociaux indochinois. L'historien Nguyễn Thê Anh de l'École Pratique des Hautes Études remarque dans son propos « la place du Laos dans la littérature coloniale » que Jean Hougron parle surtout des rapports sociaux et de l'aventure entre des héros pathétiques, mais pas de la politique, soulignant que « le paysage est décrit minutieusement : les terres sèches et pauvres [...] L'auteur préfère le village à la ville, ses indigènes mystérieux et soumis dans leur abandon. [...] Quant aux Européens, ce sont des hommes pathétiques, intoxiqués par l'Asie »³⁰.

Son premier roman *Tu récolteras la tempête* dont l'action se déroule en Indochine est publié en 1950 et sera salué par le Grand Prix du roman de l'Académie française. S'il publiera toute sa vie sur d'autres thèmes (l'Occupation) et dans d'autres genres, notamment la science-fiction, il semble surtout mener une vie de libraire de province installé à Nice loin du tumulte parisien et des coups d'éclat de son aînée. Il décède en 2001.

Pour cette étude, nous avons pris deux écrivains de la même génération, Marguerite Duras et Jean Hougron. On comprend dès ce stade de notre description l'implication des trajectoires biographiques dans les œuvres littéraires. Même si elles sont concomitantes, elles sont néanmoins très différentes. On ne peut pas comprendre l'intérêt de Duras pour la question féministe et anticoloniale sans le relier à la réalité sociale vécue par l'auteur au cours de sa jeunesse en Indochine : sa position de dominée parmi les dominants de l'espace social dans un contexte colonial, sa place aux côtés des dominées, les Vietnamiennes et l'importance de la domination masculine dans la société vietnamienne.

2- Repères bibliographiques :

Arrivés à peu près au même moment dans le champ littéraire, ces deux auteurs vont y occuper des positions de plus en plus distinctes l'une de l'autre. En nous inspirant

²⁹ Henri Copin, *op. cit.*, p. 247.

³⁰ <http://www.larevuedesressources.org/>, consulté le 17 octobre, 2016.

de *Les Règles de l'art* de Pierre Bourdieu, nous allons nous intéresser à présent à leurs trajectoires littéraires en montrant qu'elles s'opposent mais également s'éclairent l'une l'autre. Pour ce faire, nous procéderons comme dans ce paragraphe en traitant tout d'abord Marguerite Duras puis Jean Hougron.

2-1 Marguerite Duras

Nous voulons décrire l'œuvre de Duras en commençant par recenser et délimiter une œuvre prolifique et protéiforme. D'après nos relevés, elle publie 48 ouvrages en plus d'un demi-siècle de carrière éditoriale (1943-1995). Autrement dit, elle a publié à une fréquence quasi annuelle. Sa créativité littéraire est abondante, constante et régulière. À travers cette bibliographie abondante, nous pouvons diviser cette longue période d'activité artistique en quatre. Le cours de son existence connaît des hauts (liés à ses succès littéraires et cinématographiques) et des bas (liés à sa relation avec l'alcool).

À partir de la publication de son premier roman, *Les impudents* en 1943, elle entre dans le champ littéraire car Paris, lui fournit plus d'occasions d'entrer dans le domaine littéraire. Paris est désignée comme un espace culturel dominant où les artistes cherchent à exister. Comme le montre l'historien Christophe Charles : « Ville dominante de l'espace culturel français et carrefour des courants intellectuels européens, Paris contribue aussi à polariser les divers champs culturels en fonction des polarités plus globales de son espace social »³¹.

Nous périodisons la trajectoire artistique de Duras en quatre segments : de 1943 à 1968, elle se consacre principalement à l'écriture de romans, de 1969 à 1983, en dehors de l'écriture, elle multiplie les expériences extralittéraires avec notamment le cinéma, et le film incontournable *India Song*. Ensuite, entre 1984 et 1993, Duras retourne à l'écriture, avec son grand succès *L'Amant*. Enfin, nous distinguons la postérité durassienne depuis laquelle d'autres écrivains contemporains continuent de reprendre le style durassien dans leurs œuvres.

³¹ Christophe Charles, *Les Élités de la République*, Paris, Fayard, 1987, 379 p.

Durant ces quatre périodes, les œuvres durassiennes constituent autant de biens symboliques qui s'accumulent en capitaux lui permettant d'apprécier sa notoriété dans le milieu littéraire. Ses produits culturels décisifs que ce soit un roman, une pièce de théâtre, un film, amènent Duras à devenir une figure de plus en plus dominante et légitime au sein de ce champ. De plus, avec la mondialisation et l'émergence d'un champ littéraire globalisé, l'œuvre de Duras voyage à travers des supports techniques et des institutions. Marguerite Duras offre la particularité d'être devenue un monument littéraire de son vivant dont la figure, l'œuvre et le discours ont été transmis dans l'espace et dans le temps. Même après sa mort, de nombreux produits culturels autour de Duras que nous nommerons "post-durasseins" voient le jour. En effet, les artistes ou les admirateurs de Duras ont prolongé le phénomène Duras, car ils ont parlé de Duras dans les médias, dans les colloques, à travers des publications académiques, en lui consacrant des festivals, etc. Tous ces acteurs avec leurs différents capitaux spécifiques ont joué et jouent un rôle déterminant dans le processus de transmission littéraire. Ils construisent d'une certaine manière un relais dans leur champ respectif et notamment académique car de nombreux universitaires s'intéressent aux œuvres durassiennes : une autre consécration que celle du Goncourt. « Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des ayants en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment). »³²

a) 1943 -1958 : le début

Marguerite Duras publie son premier roman *Les Impudents* chez Plon en 1943 puis *La vie tranquille* chez Gallimard en 1944. Ce dernier sort chez Gallimard grâce à l'influence de son ami Raymond Queneau³³ qui est déjà connu dans le milieu littéraire.

³² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992 p. 300.

³³ Laure Adler, *Le second livre, La Vie tranquille*, sort chez Gallimard grâce à Raymond Queneau, qui sera son premier lecteur et qui l'encouragera à persévérer. Difficile de reconnaître le style futur de Duras dans ces deux ouvrages, tant elle est influencée par la littérature américaine et plus particulièrement par

En 1950, c'est également Gallimard qui publie *Un barrage contre Pacifique* qui est sélectionné pour le prix Goncourt, mais ce sont finalement *Les Jeux sauvages* de Paul Colin l'emportent.



Figure 2 : Couverture de l'édition originale d'*Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras, Gallimard, 1950³⁴.

En 1950, la sortie d'*Un barrage contre le Pacifique* permet à Duras d'accéder à la reconnaissance littéraire. En effet, le sujet du roman est très original dans les années 1950, car il est fondé sur la vie dans la colonie française indochinoise. Évidemment, de nombreux écrivains, aventuriers, journalistes et militaires ont auparavant raconté leurs expériences vécues dans leurs romans mais jamais celle de l'enfance sur place comme

Faulkner à qui elle voue une grande admiration. <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2014/38787>, consulté le 25 juillet, 2016.

³⁴ <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Blanche/Un-barrage-contre-le-Pacifique>, consulté le 30 octobre 2017.

l'a vécue Duras (Jean Vallier, 2014³⁵) et, encore moins une femme écrivain, ce qui représente une expérience singulière qui va se traduire dans son écriture. Raymond Queneau va jouer un rôle déterminant dans la suite de son parcours littéraire. En effet, il lui conseille d'écrire des histoires inspirées de son vécu personnel en Indochine, de ses liaisons amoureuses, de son rapport alcool. Dès qu'elle publie son troisième roman original *Un barrage contre le Pacifique* en 1950, elle est considérée comme un écrivain à part entière et Raymond Queneau exprime son avis favorable³⁶ envers l'écrivain : « Excellent, Évidemment (sic), ça rappelle les premiers romans américains, un peu trop, parfois, l'auteur aurait intérêt à supprimer la B.12, trop analogue à la Ford de la Route au Tabac, et aussi à plus situer son roman, il parle bien du Pacifique, mais encore une fois avis très favorable. »³⁷

De par son vécu indochinois, ce roman tranche complètement avec la vision exotique qui apparaît habituellement dans les récits sur l'Indochine et permet de donner une nouvelle identité au pays colonisé : « Une vraie littérature coloniale serait celle qui, écrite par des Français nés dans les colonies ou y ayant passé leur jeunesse, donnerait une nouvelle identité aux pays colonisés, tout en prenant une position marquée en faveur de l'impérialisme »³⁸. Il semble que l'actualité "décoloniale" ait joué dans l'inspiration de l'auteur comme le rapporte Dominique Denès en citant Duras dans un entretien de 1985 dans les *Cahiers du Cinéma* au sein duquel elle indique que les premiers brouillons d'*Un barrage* datent d'avril 1945 à l'été 1946.

Dominique Denès fait le lien entre les événements en Indochine, la déclaration d'indépendance du Vietnam ainsi que le début du conflit armé et la composition de ce

³⁵ « Mon enfance est ma seule richesse, cette expérience-là. Elle a fait que je suis devenue communiste dès que j'ai eu l'âge de raison et que je le suis restée. Cela a été une conséquence immédiate de la vie vécue et non pas de la lecture ou d'une expérience culturelle ou idéologique. À douze ans, j'ai vu l'injustice, à seize ans, je l'ai jugée. » Voir Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, Paris, Fayard, 2014, 1553 p.

³⁶ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 114 : « On comprend que on n'entre pas dans ce cercle magique [le champ] par une décision instantanée de la volonté mais seulement par la naissance ou par un lent processus de cooptation qui équivaut à une seconde naissance ».

³⁷ Cf. annexe 1, Raymond Queneau, l'avis de la lecture pour *Un barrage contre le Pacifique*, Nrf, le 13/12/1947, : <http://expositions.bnf.fr/gallimard/pedago/04.htm>, consulté le 20 juillet 2016.

³⁸ Pierre Mille, « En passant : Littérature coloniale, *Le Temps* (19, août 1909) : a literature of colonial tourism » in *Hargreaves*, 1930, p.3.

roman. On peut également souligner que dans un *Un barrage contre le Pacifique*, Duras introduit un personnage très fortuné inspiré d'un homme avec qui elle a probablement vécu une histoire.

Au-delà du soutien fidèle de Raymond Queneau cité plus haut, le roman est reçu favorablement par la critique littéraire. Par la suite, Duras collabore étroitement avec Gallimard, chez qui elle publie notamment *Le Marin de Gibraltar* en 1952, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* en 1953, *Des journées entières dans les arbres* en 1954, *Le Square* en 1955 : Duras publie un roman presque tous les ans et elle occupe une position littéraire plus en plus considérable.

b) 1958-1969 : la rupture esthétique

L'année 1958 marque une rupture dans la vie bibliographique de Marguerite Duras : elle passe désormais des éditions Gallimard à celles de Minuit. Ce changement d'éditeur lui permet de s'intéresser aux sujets romanesques tels que la sensualité féminine et l'alcool : *Dix heures et demie du soir en été* en 1960, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* en 1962, *Le Ravissement de Lol V. Stein* en 1964, *Le Vice-Consul* en 1966, *L'Amante anglaise* en 1967. Au fil du temps, l'œuvre de Duras se caractérise par une prose de plus en plus abstraite que seul un public cultivé appréciera. Par ailleurs, Duras est remarquée par une figure majeure du Nouveau Roman³⁹, Alain Robbe-Grillet qui était à la fois auteur et conseiller littéraire aux éditions de Minuit que nous traiterons plus en détail dans le chapitre 3.

Grâce à Alain Robbe-Grillet, Jérôme Lindon publie les deux romans qui ont marqué la vie littéraire de Duras à la fin de cette période : *Moderato cantabile* en 1958 et *Détruire, dit-elle* en 1969 qu'elle adapte elle-même au cinéma. C'est à partir de ce roman qu'elle passe à la mise en scène au théâtre et au cinéma et commence à tourner des films. Elle déclare même que l'avenir de l'écriture est le cinéma⁴⁰. C'est d'ailleurs pendant cette première période qu'elle vivra sa première expérience forte avec le cinéma,

³⁹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, 152 p.

⁴⁰ « *Radioscopie* » de Jacques Chancel avec Marguerite Duras, Paris, Radio France, 1969.

où fait rare, elle est à la fois scénariste et dialoguiste pour le film *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais en 1959. De plus, ce travail sera par la suite éditée sous forme ciné-roman⁴¹ chez Gallimard en 1960. Cet éditeur prestigieux a peut-être été convaincu non seulement de son intérêt littéraire mais également par l'opportunité commerciale liée au succès du film. La pratique de ciné-roman existait, en effet, mais elle était rare pour les auteurs reconnus dans le champ littéraire. Peu s'investissaient aussi dans le cinéma et jamais de façon simultanée. La réalisation par Jean Cocteau de *La Belle et la Bête* est plus tardive par rapport à la publication de *Journal d'un film*⁴² (1958, éd. Du Rocher). *Les Enfants du Paradis* réalisé par Marcel Carné avec un scénario et des dialogues signés de Jacques Prévert ont dû attendre 2012 pour être publiés chez Gallimard. *Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut aidé par Marcel Moussy au scénario et aux dialogues, sorti la même année et tout aussi déterminant dans la mise en mouvement de la Nouvelle Vague, mais n'a jamais eu les honneurs de la publication de son scénario.

Vu que Gallimard s'intéresse au dialogue du film *Hiroshima mon amour*, il prend une position considérable dans l'histoire de cinéma français. Le film permet à Duras d'être reconnue dans les milieux littéraire et cinématographique.

c) 1969-1984 : films dits intellectuels

Dans les années 1960-1970, Duras consacre cette période de sa vie artistique à des projets cinématographiques et théâtraux. Rappelons le contexte historique : le mouvement de Mai 68 se déroule en France, la jeunesse remettant en cause l'autorité traditionnelle représentée par la figure omniprésente du général De Gaulle contre laquelle Marguerite Duras s'oppose avec la plus grande véhémence depuis son retour au pouvoir en 1958. De plus, certains slogans du mouvement tels que « *Il est interdit d'interdire* » ou bien « *Jouissez sans entraves* » trouvent un écho chez Duras. Elle se

⁴¹ Alain et Odette Virmaux, *Le genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, Edilig, « médiathèque », 1983, p. 70 : « Le procédé consiste à faire rédiger un roman à partir d'un scénario et à faire ensuite coïncider la publication du livre et la sortie du film. Sauf cas d'espèce [...] ces ouvrages obtiennent une audience certaine, mais éphémère (quelques mois), et ne sont pas ré-imprimés ».

⁴² Jean Cocteau et Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Belle et la bête*, *Journal d'un film*, Monaco, Le Rocher, 1958, 266 p.

trouve au coeur de Mai 68 dans le Quartier latin où elle rencontre des groupes marxistes, anti-impérialistes et féministes avec qui elle anime le comité des étudiants-écrivains. Elle se lance dans le cinéma avec de petits moyens, son premier film *Détruire, dit-elle* porte un message de "destruction" de la société et de la classe. Dans son tournage du film *Détruire dit-elle*, Duras déclare : « Je suggère qu'on ferme toutes les facultés, toutes les universités, toutes les écoles, profondément. On recommence tout, c'est l'esprit profond de *Détruire dit-elle* »⁴³.

De 1969 à 1983, les romans de Marguerite Duras sont marqués par une conscience de justice pour l'être de classe que l'on peut repérer dans *Détruire, dit-elle* (1969). Mais surtout elle se consacre à la réalisation de films. Au total, elle tourne 17 films en 14 ans. Cette production considérable avec des coûts il est vrai modeste, n'aurait sans doute pas pu être aussi importante sans sa légitimité initiale dans le champ littéraire ou celle acquise avec l'écriture du scénario et des dialogues d'*Hiroshima mon amour* (1959).

Dans un contexte dans lequel la structure du champ littéraire n'est pas stable, la quantité des capitaux symboliques accumulés détermine la position de chaque *agent* dans le champ. Autrement dit, la valeur des capitaux participe à structurer la légitimité d'une nouvelle place pour Duras. Son image, son style et sa particularité singularisent sa position et ses prises de position dans le champ littéraire.

À cette période, Duras achève par ailleurs plusieurs romans montrant son intérêt sensible pour la sexualité. Dans *Les Parleuses* (1974), on y voit l'esprit du féminisme au sens large. « Duras déborde largement l'esprit du féminisme et échappe à toute tentative de récupération au sein d'un mouvement qui lui était pourtant sympathique. Son combat est autre : c'est la royauté du désir dans les rapports entre l'homme et la femme »⁴⁴.

Le style de l'écrivain se transforme en érotisme comme dans *Les Parleuses*, dans lesquelles Duras s'engage consciemment dans l'écriture sexuelle. « Il faut prendre en

⁴³ « Marguerite Duras à propos de *Détruire dit-elle* », Inathèque, 1969, <https://m.ina.fr/video/I05125289/marguerite-duras-a-propos-de-detruire-dit-elle-video.html>, consulté le 3 décembre, 2018.

⁴⁴ Dominique Denès, *op. cit.*, p. 147.

compte aussi une dimension gauchie, voire gauchiste, de l'érotisme qui a pu intéresser la violence durassienne »⁴⁵. Cette affirmation de l'écriture conforte sa place grandissante dans le champ dans les années 1970-1980. Cette représentation de violence peut-être liée avec le contexte historique comme la guerre d'Algérie et le mouvement de Mai 68. Ces deux événements accompagnent un changement social pendant lesquels Marguerite Duras a vécu. Elle les transforme en une violence en mélangeant l'esprit féminin et l'érotisme dans ses romans⁴⁶.

Dans un champ où les enjeux ont changé, elle est désormais perçue comme un écrivain engagé à la notoriété acquise.

d) 1984 -1993 : posture du Nouveau Roman

Le grand succès de *L'Amant* en librairie et l'attribution du prix Goncourt en 1984 offrent à Duras une place dominante dans le champ. Nous pouvons le dire : en 1984, Duras atteint le sommet de sa notoriété littéraire dont elle ne redescendra plus et qui rejaillira sur toute son œuvre antérieure ainsi que celle à venir. *L'Amant* est estimé comme une œuvre de très haute qualité littéraire que les lecteurs apprécient et défendent. Le fait que Duras obtient le prix Goncourt nous montre que le Nouveau Roman et son éditeur historique, les Éditions de Minuit sont enfin reconnues au sein du champ : il s'agit du premier Goncourt de Minuit, mais il n'est pas attribué à l'un de ses auteurs étendards, mais plutôt à une auteure située dans cette mouvance qui dispose déjà d'une vraie notoriété. Le style singulier de *L'Amant* est complètement reconnu et célébré par l'institution littéraire comme ce fut le cas à l'époque des salons littéraires pour Flaubert dont Pierre Bourdieu se sert pour son exposé dans *Les Règles de l'art*. Ainsi, dans *L'Amant*, nous ne connaissons ni les noms des personnages principaux ni le déroulement de l'histoire. Ils n'ont pas d'identités ni de références historiques. Par ailleurs, il s'agit d'un retour pour l'auteur au thème indochinois où l'intertextualité est maximale. Les lecteurs de ce roman y redécouvrent *Un barrage contre le Pacifique*,

⁴⁵ *op. cit.*, p. 148.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 148.

publié trente-cinq ans plus tôt. On apprend de nouveaux éléments parfois même contradictoires. Dans *Un barrage contre le Pacifique* il y a deux frères et pas un seul. De plus on apprend dans *L'Amant* que le soupirant fortuné est chinois, alors qu'on ne connaît pas son appartenance ethnique dans le premier ouvrage. Cette intertextualité sera poussée à son paroxysme avec le parachèvement de ce qui deviendra le "cycle indochinois" avec la réponse anticipée à l'adaptation de *L'Amant* au cinéma devant la caméra de Jean-Jacques Annaud et la publication de *L'Amant de la Chine du nord* en 1991 chez Gallimard.

À sa disparition en 1996, Duras sort du jeu, mais les règles continuent à s'appliquer pour celles et ceux qui s'en réclament. À ce jeu-là, le dernier compagnon de Duras, Yann Andréa occupe une place de choix quand il publie *Cet amour-là* en 1999 chez Pauvert. Par ailleurs, certains écrivains français s'illustrent tels que, à titre d'exemples, Camille Laurens qui écrit *Lettre à Marguerite Duras* en 2006, ou encore Christine Angot qui lit publiquement *Écrire* à la Maison de la Poésie en 2014. Chez ces derniers, on peut également retrouver une influence durassienne dans leurs ouvrages. Ils ne sont pas que les admirateurs de Duras. En la citant et en s'en réclamant, ils renforcent sa figure tutélaire.

2-2 Jean Hougron

Rien de tel avec Jean Hougron qui grandit et vécut en province. Comme nous le soutenons, il occupe une position marginale dans le champ comme tend à l'illustrer son œuvre que nous périodisons en deux temps. Une première qui correspond à sa période faste directement corrélée au thème indochinois et une deuxième, qui correspond à la suite d'une carrière où la lutte pour la domination au sein du champ ne semble manifestement pas avoir été son obsession.

a) 1950-1960 : le cycle de *La nuit indochinoise*

En 1950, Jean Hougron publie son premier roman quand il a 27 ans, *Tu récolteras la tempête* chez Domat. Ce premier roman est paradoxal car tout d'abord refusé par

quatorze maisons d'édition avant d'être finalement publié aux éditions Domat, l'œuvre sera finalement récompensée du Grand prix du roman de l'Académie française cette année-là. Ce succès critique mais également populaire conduit le jeune auteur à composer par la suite six autres romans consacrés à l'Indochine : *Rage blanche* (1951), *Soleil au ventre* (1952), *Mort en fraude* (1953), *Les portes de l'aventure* (1954) et *Les Asiates* (1954), *Je revendrai à Kandara* (1955) tous chez Domat puis *La terre du barbare* (1958) publié chez Del Duca. Ses sujets de roman sont fondés sur l'aventure de l'homme qui découvre un nouveau territoire. En même temps, nous y retrouvons la nature et le sens de l'aventure. Tout comme nous l'avons relevé pour Duras, il existe un lien de cause à effet entre la publication des romans de Hougron et le contexte social, même lointain et mené par l'armée de métier, de la guerre d'Indochine qui fait la une de l'actualité et attire les lecteurs. Comme Hougron a vécu au Vietnam et a vécu la guerre en tant que métropolitain civil, les lecteurs le tiennent pour légitime pour témoigner de son Indochine imaginaire. « L'Indochine de Hougron, c'est l'aventure partout présente comme la marque même du pays et la quête principale de la plupart des personnages. Dimension essentielle, virtuellement présente à chaque instant, et souvent réelle, elle ordonne l'espace – il existe toujours, tout près, une piste attirante, un territoire inconnu qui fascine, une tribu à découvrir, une frontière qui défie – et le temps – car le temps de l'aventure est l'éternel présent du vécu immédiat. Aventure sans grandiloquence ni panache, sans spectaculaire, sans coup de cymbales, c'est l'aventure quotidienne de ces camionneurs fréquents dans *La nuit indochinoise*, harassante, sueur et cambouis, qui se vit sur la piste et dans le camion, avec les ponts branlants, la chaleur infernale, les mille incidents du voyage, les risques courus par la cargaison banale de cotonnades ou, plus étrange, d'opium ou de benjoin »⁴⁷.

Cette période, l'aventure, la guerre, la vie quotidienne en Indochine sont au centre de ses romans indochinois. En même temps, il rajoute du suspens et du danger dans ses intrigues pour qu'elles soient plus spectaculaires. Dans le début de *Soleil au ventre* et

⁴⁷ Henri Copin, *op. cit.*, p. 248.

de *Mort en fraude*, l'auteur joue sur les effets de suspens. À partir de 1960, Hougron diversifie ses intrigues et l'Indochine n'est plus au coeur de ses récits.

Nous allons maintenant présenter sa deuxième période d'écriture pour mieux comprendre sa trajectoire d'écrivain.

b) 1960-1987 : passage au genre de la science-fiction

À partir de 1960, Hougron se diversifie et change de genre avec la science-fiction comme *Le signe du chien* (1961) chez Denoël, *Le Naguen* (1980) chez Plon, *Coup de soleil* (1984) chez Hachette ; et le thème de l'Occupation allemande comme *Histoire de Georges Guersant* (1964) chez Stock ; et enfin il reprend sa thématique asiatique dans des romans tels que *L'homme de proie* (1974) chez Plon, *L'Anti-jeu* (1977) également chez Plon, ou encore *Beauté chinoise* (1987) chez Hachette. Dans une interview en 1974, il déclare : « J'ai connu l'Indochine dans la meilleure condition [...] Je n'avais pas d'argent et pas de situation, mais cela me connectait à la réalité »⁴⁸. Pendant cette période, il a essayé de traiter de sujets diversifiés, mais il reste pour ses lecteurs un écrivain lié à l'Indochine. Et si l'auteur de *La Nuit indochinoise* a vécu de sa plume, il n'aura finalement pas connu du tout la même trajectoire que Marguerite Duras.

Après avoir mis en avant dans ces deux sections les divergences biographiques et bibliographiques de nos deux auteurs, nous nous intéresserons à leur lectorat respectif.

3- Lectorat : deux lectorats antagonistes

Nous nous intéresserons ici aux différences de lectorat entre celui de Marguerite Duras et celui de Jean Hougron afin de comprendre leur réception en France ainsi que le processus de légitimité littéraire des deux auteurs. Dans le contexte qui nous occupe, c'est-à-dire, les années 1950, quel est le public respectif de chacune des œuvres ? La légitimité de Marguerite Duras à travers son association au Nouveau Roman serait-elle une stratégie de subversion à l'encontre de pratiques littéraires établies ?

⁴⁸ « *Radioscopie* » de Jacques Chancel avec Jean Hougron, Paris, Radio France, 1974.

3-1 Marguerite Duras : Lectorat légitime

Qu'est-ce qui distingue Marguerite Duras parmi les écrivains de son temps ? Nous prenons un contre-exemple afin d'éclairer le lectorat de deux écrivains. Avec le temps, Marguerite Duras devient la cible de l'humour acide de l'humoriste Pierre Desproges et son trait fameux : « *Marguerite Duras n'a pas écrit que des conneries, elle en a aussi filmées* », nous pouvons citer également les parodies faites par Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud⁴⁹. On peut considérer cette attaque comme une forme de consécration dont peu au sein du champ littéraire peuvent se prévaloir.



Figure 3 : « *Sublime, forcément Sublime Christine V., Libération, 1985* »⁵⁰.

Une autre marque du statut de Marguerite Duras réside dans sa prise de position sur des sujets de fait divers qui passionnent la France des années 1980 et son avis est sollicité sur l'affaire du Petit Gregory. Elle publie même un texte dans *Libération* pour composer une contribution fictive qui fera grand bruit « *Sublime, forcément sublime Christine V.* » (Figure 3). Dans cette chronique, Marguerite Duras se permet d'imaginer l'intrigue de l'assassinat alors que l'enquête ne cessait de rebondir : « *On l'a tué la douceur ou dans un amour devenu fou.* » écrit-elle. Nous sommes en 1985, le fait que *Libération* demande à Duras d'écrire un éditorial consacré aux affaires du petit Gregory, cela indique que Duras atteint une certaine influence chez les lecteurs du journal.

Duras raconte plus de détails sur la situation de colonisation en Indochine dans *Un barrage contre le Pacifique* que dans *L'Amant*. Malgré le fait que les styles des deux romans sont très distincts l'un de l'autre, ils sont introduits dans le Cycle du Barrage.

⁴⁹ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, Paris, Lattès, 1996, 142 p. Et Marguerite Duraillle, *Virginie Q*, Paris, Balland, 1988, 135 p.

⁵⁰ *Libération*, le 17 juillet 1985, <https://diacritik.com/2017/07/25/duras-sublime-forcement-sublime-christine-v-crimes-ecrits-1/>, consulté le 15 août.

Nous allons prendre les romans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant* pour montrer dans quelle mesure Duras a acquis et conforté sa légitimité dans le champ.

- a) *Un barrage contre le Pacifique* : installer la question coloniale dans le champ littéraire

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Duras explique que l'Indochine est un continent idéal pour un couple idéaliste et ambitieux. « Engagez-vous dans l'armée coloniale, Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend. À l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que les indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux »⁵¹. Panivong Noirindr précise dans son introduction à l'égard de ce genre de propagande : « l'Indochine pour la France évoque des fantasmes érotiques, des aventures exotiques, et l'attrait de l'inconnu, la fascination de l'Asie, en d'autres termes »⁵².

Rappelons tout d'abord le contexte de la publication d'*Un Barrage contre le Pacifique*, Marguerite Duras se met à l'écriture de cette œuvre après-guerre et le roman va paraître en 1950. Son expérience de la Seconde Guerre mondiale et son engagement politique dans le Parti communiste au temps de l'écriture influencent certainement sa représentation de la colonie d'Indochine. Elle fréquente des écrivains ou artistes « intellos de Saint-Germain-des-Prés ». En tant qu'un écrivain engagé dans le Parti communiste, Marguerite Duras ne veut pas se limiter à décrire une famille qui a vécu en Indochine. Elle déclare plus tard en 1974 que ce retour en France est vécu comme une sensation d'isolement, notamment elle dépeint le pays où elle a passé son enfance. Marguerite Duras s'engage en faveur de l'indépendance d'Algérie, et par ailleurs, elle critique fondamentalement le système colonial français à travers ses écrits. Non seulement Duras est membre du parti communiste mais elle s'est engagée auparavant dans la Résistance pendant l'Occupation allemande durant la Seconde guerre mondiale.

⁵¹ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, p. 23.

⁵² Panivong Norindr, « Indochina in Contemporary French Cinema », in *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, États-Unis, Duke University Press Book, 1997, p. 39.

Ses multiples engagements sur le plan politique font de Marguerite Duras un écrivain célèbre au niveau national.

Résumé du roman

Un barrage contre le Pacifique raconte l'histoire d'une famille française qui s'expatrie en Indochine au moment où la France y installe un système colonial. Ce sont les protectorats du Tonkin, de l'Annam, du Laos et du Cambodge. C'est dans ce contexte historique que Duras dépeint une famille française luttant contre le destin. Nous essayerons de dévoiler les discours anticolonialistes dans le roman *Un barrage contre le Pacifique*. L'écriture de Marguerite Duras a toujours quelque chose qui relève de l'affirmation dans ses livres. Elle affirme, elle sait tout, elle raconte des histoires d'une manière très calme ainsi qu'avec une certaine autorité. Il existe rarement le contre, le contre-pied et le doute dans l'avancement d'une histoire.

Un barrage contre le Pacifique est avant tout l'histoire d'une lutte, d'une bataille sans fin pour la survie de la famille. La lutte, l'espoir et les désillusions se mêlent particulièrement dans le personnage de la mère. Le roman se construit en deux parties : la première raconte que la mère de l'héroïne souhaite établir un barrage pour protéger ses rizières mais elle rencontre de grandes difficultés comme l'injustice et la corruption de l'administration française en Indochine. Par conséquent, ce barrage symbolise *le Malheur véhiculé par le système colonial*. Quant à la deuxième partie, l'histoire se focalise sur la rencontre entre l'héroïne, Suzanne, et le riche Monsieur Jo. Ce dernier est représenté comme un homme asiatique qui est amoureux de Suzanne.

La structure du récit révèle en effet cette correspondance entre le fond et la forme de l'œuvre : la première partie de celle-ci, qui relate la vie misérable de la famille dans leur unique bungalow constitue de longs chapitres. La lenteur des événements, de la narration, du temps qui s'écoule apparaissent donc comme un écho à la langueur de la mère, de Joseph et de Suzanne, qui n'attendent de la vie qu'un petit signe en forme d'encouragement, mais semblent déjà découragés.

En effet, le roman s'ouvre sur un signe annonciateur qui met dès le départ le lecteur dans l'embarras et lui présente la situation de manière brutale : la mort du cheval de la famille : « Le cheval était trop vieux, bien plus vieux que la mère pour un cheval, un vieillard centenaire »⁵³. La tonalité du roman est symbolisée comme le système de colonisation : le début d'*un barrage* est entamé par un cheval vieillissant qui va bientôt *crever*. Il nous semblerait que le système colonial va *finir*. Comme le souligne Tham Langlet, « L'échec de cette colonisation est annoncé dès les premières lignes par l'immense détresse que suggère la mort lente du cheval épuisé »⁵⁴. Le cheval, tout nouvellement acheté par la famille, et qui incarne l'espoir de la possibilité d'une terre cultivable, meurt dès les premières pages. Par cet événement, l'espoir d'amélioration des conditions de vie est détruite, annonçant un mauvais augure qui poursuivra les personnages tout au long du récit. Lorsque nous regardons de plus près la famille de Suzanne, nous ne percevons pas un seul moment de joie. Tous les personnages sont tristes, sinistres et sombres, d'après Duras. Cette description est révélatrice du drame du système colonial en Indochine. Ainsi, Duras nous décrit la ville séparée entre les blancs et les jaunes vietnamiens. « Comme dans toutes villes coloniales, il y avait deux villes dans cette ville : la blanche et l'autre... Dans le haut quartier n'habitaient que les blancs qui avaient fait fortune. Le centre du haut quartier était leur vrai sanctuaire. C'était au centre seulement qu'à l'ombre des tamariniers s'étaient les immenses terrasses de leurs cafés. Là, le soir, ils se retrouvaient entre eux. Seuls les garçons de café étaient encore indigènes, mais déguisés en blancs, ils avaient été mis dans des smokings, de même qu'auprès d'eux, les palmiers des terrasses étaient en pots »⁵⁵.

Par la suite, le roman est écrit avec un rythme plus rapide, plus pressé, et traduit ainsi l'urgence de la situation : il s'agit du passage dans lequel la mère oblige M. Jo, fortuné et influent, à épouser sa fille Suzanne si celui-ci désire satisfaire le désir qu'il nourrit pour elle. Si un écrivain veut dénoncer les excès du colonialisme, il est

⁵³ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, p. 13.

⁵⁴ Tham Langlet, *op. cit.*, p. 465.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 167-169.

indispensable de donner la parole à *un Autre*. Monsieur Jo est créé pour cette raison. Il est comme une porte de sortie qui semble s'offrir à la famille alors que tout semble voué à l'échec.

b) La question coloniale :

L'universitaire suédoise, Eva Ahlstedt emprunte l'expression « le Cycle du Barrage »⁵⁶ à Claire Cerasi en analysant l'intertextualité des quatre romans dans lesquels Duras dépeint l'Indochine. Eva Ahlstedt remarque dans un article que « Quelques-uns des apports les plus intéressants et les plus novateurs aux études durassiennes depuis les années 1990 proviennent de chercheurs du domaine des études postcoloniales »⁵⁷. Par la suite, elle traite de la question « postcoloniale » pour indiquer « un fort versant didactique dont le but implicite est d'éveiller les consciences aux méfaits du colonialisme. [...] On note aussi des tentatives de déconstruire le discours colonialiste en remettant en question les stéréotypes et les habitudes de penser sclérosées »⁵⁸.

Dans son livre *Duras and Indochina, Postcolonial Perspectives*, l'universitaire britannique Julia Waters se sert aussi des thèmes du colonialisme et du postcolonialisme afin de positionner l'œuvre de Duras dans une dimension novatrice à l'égard de l'étude postcoloniale.

« Mon objectif est de contrecarrer la perception critique prédominante selon laquelle les œuvres de Duras sont totalement dissociées de la réalité politique et sociale, et ensuite d'explorer comment pendant plus d'un demi-siècle, les œuvres indochinoises de Duras continuent d'enquêter rétrospectivement sur les structures et l'idéologie du colonialisme. Ce tout en explorant les préoccupations éthiques et théoriques découlant des moments historiques particuliers dans lesquels elles ont été écrites. Les retours

⁵⁶ Eva Ahlstedt, *Le cycle du Barrage dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Suède, ACTA Universitatis Gothoburgensis, 2003, p.12. Ce cycle se compose des trois autres romans : *L'Eden Cinéma*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*.

⁵⁷ Eva Ahlstedt, « Marguerite Duras et la critique postcoloniale », in *Actes du XVIe Congrès des Romanistes Scandinaves*, Göteborg, Université de Göteborg, 2006, p. 2.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 3.

littéraires répétés de Duras à son « pays natal » impliquent à la fois un réexamen rétrospectif du passé colonial français et, souvent de manière problématique, la construction textuelle d'un espace largement imaginaire sur lequel projeter un ensemble mouvant de préoccupations contemporaines et fondamentalement métropolitaines »⁵⁹.

L'universitaire française, Dominique Denès installe aussi *Un barrage contre le Pacifique* dans la question coloniale. Le roman est perçu comme une dénonciation de la problématique coloniale par l'écrivain. « Anticolonialisme, anticomunisme, manière gauchiste, les trois voies de la contestation durassienne aboutissent à des réserves quant à l'efficacité des luttes. De la fin d'*Un Barrage contre le Pacifique*, qui soustrait les meneurs blancs à l'affrontement, au constat d'échec du *Camion*, en passant par ce qu'elle appelle « la lutte révolutionnaire et naïve » du vice-consul, Marguerite Duras semble englober l'action politique dans le même désespoir. Comme le pavé sous la plage, sous l'énergie des entreprises gît un pessimisme foncier qui appelle une autre attitude, que manifestent des œuvres plus récentes et qui fera l'objet de la troisième partie de cette étude, celle de l'indifférenciation et de la globalité »⁶⁰.

Tout comme Dominique Denès, nous considérons que l'œuvre de Marguerite Duras est fortement marquée par son discours anticolonialiste. *Un Barrage contre le Pacifique* peut ainsi être perçu comme l'histoire d'une lutte, d'une bataille sans fin pour la survie de la famille. La lutte, l'espoir et les désillusions se mêlent particulièrement dans le personnage de la mère. Le roman se construit en deux parties : la première raconte comment la mère de l'héroïne souhaite établir un barrage pour protéger ses rizières, mais elle rencontre de grandes difficultés telles que l'injustice et la corruption de l'administration française en Indochine. Par conséquent, ce barrage

⁵⁹ Julia Waters, *Duras and Indochina, Postcolonial Perspectives*, Liverpool, Society for Francophone Postcolonial Studies, 2006, p. 9 : phrase originale traduite par nous : « I aim to counter the predominant critical perception that Duras's works are entirely divorced from political and social reality, and to explore how, over a period of more than half a century, Duras's 'Indochinese' works continue retrospectively to investigate the structures and ideology of colonialism, whilst also exploring ethical and theoretical concerns arising from the particular historic moments in which they were written. Duras's repeated literary returns to her 'pays natal' entail both a retrospective reconsideration of France's colonial past and, often problematically, the textual construction of a largely imaginary space onto which to project a shifting set of contemporary, fundamentally metropolitan, concerns ».

⁶⁰ Dominique Denès, *op. cit.*, p. 68.

symbolise le malheur véhiculé par le système colonial. Quant à la deuxième partie, l'histoire traite de la rencontre entre l'héroïne, Suzanne, et le riche, Monsieur Jo. Ce dernier est représenté comme un comprador d'origine asiatique qui est amoureux de Suzanne. *Un barrage contre le Pacifique* raconte l'histoire d'une famille française qui s'expatrie en Indochine au moment où la France y installe un système colonial. À ce moment-là, la puissance de l'Empire colonial français grandit jusqu'au moment de l'organisation de l'Exposition coloniale en 1931.

C'est dans ce contexte historique que Duras dépeint une famille française luttant contre leur destin. Nous essaierons de faire ressortir les éléments d'un discours anticolonialiste de l'auteur au sein d'*Un barrage contre le Pacifique*. Lorsque nous regardons de plus près la famille de Suzanne, nous ne percevons pas un seul moment de joie. Tous les personnages sont tristes, sinistres et sombres, d'après Duras. Cette description est révélatrice du drame du système colonial en Indochine.

Le récit de Marguerite Duras est la réélaboration réflexive de la réalité vécue par l'auteur qui impose une prise de position à son égard comme toute œuvre d'art. Dans ce sens, nous pouvons considérer qu'*Un barrage contre le Pacifique* porte un témoignage sur l'Indochine coloniale.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Duras explique qu'un couple ambitieux, probablement inspiré par ses parents, part en Indochine où il pense faire fortune dans la colonie française. Si *Un barrage contre le Pacifique* est considéré comme un ouvrage anticolonialiste (Dominique Denès⁶¹), il n'est pas seulement lié à son engagement communiste, mais aussi aux agents sociaux qui veulent installer le roman de Duras dans le discours anticolonialiste. La façon dont laquelle Denès analyse *Un barrage contre le Pacifique*...

Évidemment, l'auteure d'*Un barrage contre le Pacifique* ne cache pas son soutien pour l'indépendance de l'Indochine et de l'Algérie sur la scène politique. Par ailleurs, nous sommes au début des années 1950, une grande majorité d'intellectuels occidentaux

⁶¹ Dominique Denès, *op. cit.*, p. 69.

s'interrogent sur la question de la colonisation. Duras critique inconsciemment le système colonial, mais elle est installée dans l'étude postcoloniale. Cependant, le fait que Duras décrit la vie des Indochinois colonisés et exploités fournit un récit pertinent pour des intellectuels anticolonialistes engagés. « Moi, je n'ai pas de pays natal ; je ne reconnais rien ici (la France) autour de moi, mais le pays où j'ai vécu c'est l'horreur. C'était le colonialisme et tout ça, hein ? »⁶².

Selon Dominique Dènes, Duras a l'intention de critiquer le système colonial français dans *Un barrage contre le Pacifique*. Ce dernier est perçu comme modalités du discours anticolonialiste⁶³. Elle y présente les injustices présentes dans la société française et le système colonial. C'est la raison pour laquelle *Un barrage contre le Pacifique* est considéré comme un roman anticolonialiste. Quant à Duras, nous pourrions transmettre cette révolte anticolonialiste en rendant justice à sa mère. Bien que le colonialisme ne soit pas l'objet central d'*Un barrage contre le Pacifique*, on y trouve cependant un discours raciste manifesté par la mère de Suzanne. Grâce à cela, les intellectuels peuvent se servir d'*Un barrage contre le Pacifique* pour interpréter leurs visions colonialistes. Un roman tel qu'*Un barrage contre le Pacifique* critique le système colonial français et remet donc en question la sécurité nationale à un moment où la guerre d'Indochine est source d'instabilité, marqué par des affrontements, des rivalités et des alliances entre les partis politiques.

Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, le seul personnage principal de « l'Autre », est Monsieur Jo. Il n'est pas identifié dans *Un barrage contre Pacifique*. Ce n'est pas parce qu'il est un homme chinois mais parce qu'il est riche « le planteur du Nord ». En cela, Duras s'inscrit dans une opposition de classe sociale. À ce propos, Denès défend la thèse selon laquelle l'oeuvre de Duras peut être interprétée dans une perspective marxiste⁶⁴. Monsieur Jo est considéré comme un « Autre » dans sa dimension culturelle et raciale, or il n'est pas chinois dans *Un barrage contre le Pacifique*. Les deux

⁶² Marguerite Duras, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 136.

⁶³ Dominique Denès, *op. cit.*, p. 94-109.

⁶⁴ Dominique Denès, *op. cit.*, p. 109-110.

spécialistes de l'Indochine, d'abord, Henri Copin qui travaille sur la littérature de l'Indochine, ensuite, Delphine Robic-Diaz qui fait ses recherches sur l'image de la guerre d'Indochine⁶⁵ traite du sujet « autre » dans leur recherche mais cet « autre » est souvent présenté comme indigène, congaye et métis. Ces derniers sont catégorisés comme images exotiques. L'image de l'homme asiatique est très souvent dépeinte comme serviteur de blanc. Or, Monsieur Jo qui est le personnage principal dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), Duras ne précise pas son apparence asiatique. Et puis, dans *L'Eden Cinéma* (1977)⁶⁶, qui est une pièce de théâtre à l'origine, dans laquelle le rôle Monsieur Jo est joué par Michaël Lonsdale.

Nous sommes en 1950, Duras dépeint dans le moindre de détail Monsieur Jo dans *un Barrage contre le Pacifique*. Nous assurons l'identité de Monsieur Jo en 1984 qu'il est chinois, très riche. Nous apprenons plus tard dans *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) que le rôle de l'amant est identifié comme chinois. « Le dire, même dans un livre, ce n'était pas possible du vivant de ma mère. Un chinois de son enfant -même remarquablement riche, c'était l'équivalent d'une déchéance peut-être encore plus grave que celle de la ruine des barrages parce qu'elle atteignait ce qu'elle vivait comme étant un don du ciel, sa race, ici blanche »⁶⁷.

En 1950, dans un contexte décolonisation française, l'écrivain a l'attention de mettre l'accent sur l'injustice de l'humanité, notamment le contraste entre riche et pauvre. Monsieur Jo, surtout sa famille, exploite des indigènes pour faire fortune dans le caoutchouc en Indochine. Cela montre une classe hiérarchisée par le système colonial au sein duquel les puissants exploitent les faibles. En effet, la société coloniale est beaucoup plus complexe car elle dépasse la distinction de race ou une question de

⁶⁵ Delphine Robic-Diaz, *La guerre d'Indochine dans le cinéma français (1945-2006) : images(s) d'un trou de mémoire*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques, Sylvie Lindeperg (dir.), 2007, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2007, 358 p. Cette thèse est publiée par Presses Universitaire Rennes en 2015 dans la collection « Histoire ».

⁶⁶ *L'Eden Cinéma* a été représenté pour la première fois le 25 octobre 1977 par la Compagnie Renaud-Barrault au théâtre d'Orsay dans la mise en scène de Claude Régy.

⁶⁷ Marguerite Duras, *L'inconnue de la rue Catinat*, entretien avec Le Nouvel Observateur, le 28 septembre 1984.

couleur de peau. En 1984, *L'Amant*, au contraire, met l'accent sur la jouissance d'une jeune femme et la question de l'injustice est ignorée.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Monsieur Jo, le riche propriétaire attire la convoitise de la mère de Suzanne. C'est un écho à l'homme évoqué dans *L'Amant*, un Chinois fortuné avec lequel la narratrice a réellement eu une relation durant sa jeunesse dans la colonie française. Même si *Un barrage contre le Pacifique* n'est pas purement un récit colonial, dans le sens où Dominique Denès analyse ce roman avec une certaine idéologie politique, cependant, les agents, surtout les universitaires, prêtent à Duras un discours anticolonial.

« Sous Paul Doumer, une fiscalité très rigoureuse creuse les inégalités entre les indigènes pauvres, paysans, ouvriers, artisans, et les riches, pour la plupart des Blancs, grands industriels ou propriétaires de plantations. De la misère et de l'opulence qui se côtoient en ces temps et lieux, la romancière donne de nombreuses représentations : la plus contrastée est sans conteste celle du « caporal » et du père de M. Jo. Le premier est un indigène dont la « misère, lorsqu'un matin il était arrivé devant la mère pour lui demander l'aumône d'un bol de riz en contrepartie duquel il proposait de charger des troncs d'arbres toute la journée depuis la forêt jusqu'au bungalow, était totale, indépassable », tandis que le second est « très riche spéculateur dont la fortune était un modèle de fortune coloniale »⁶⁸. Denès met l'accent sur les attitudes du caporal et du père de Monsieur Jo qui ne rendent pas compte de la complexité de la hiérarchie coloniale. Denès fait le lien avec les événements en Indochine, la déclaration d'indépendance et le début du conflit armé en citant l'entretien de Duras de 1985 dans les *Cahiers du Cinéma* dans lequel l'écrivain indique que les premiers brouillons d'*Un barrage contre le Pacifique* datent d'avril 1945 à l'été 46⁶⁹. Dominique Denès modère l'historicisation de l'œuvre de Duras « la conviction que le mouvement révolutionnaire,

⁶⁸ Dominique Denès, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

momentanément tenu en échec en Europe, peut trouver un nouveau souffle à travers le mouvement de décolonisation qui pousse les indigènes »⁷⁰.

Un barrage contre le Pacifique est représenté comme un genre de création littéraire qui est empreinte de l'atmosphère coloniale indochinoise et qui caractérise l'écriture de Duras durant ces années-là. En 1984, elle rencontre un grand succès littéraire avec *L'Amant*. Elle a désormais toute sa légitimité dans le milieu littéraire, mais dans un contexte plus large, la colonisation est une histoire révolue.

c) *L'Amant* : style du Nouveau roman⁷¹ et légitimation

Nous en venons à présent à la question suivante : comment Duras se positionne dans une place légitime dans le milieu littéraire à partir des années 1970-1980. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle l'écrivain cumule des capitaux différents. L'universitaire Magali Nachtergaele rappelle dans son article : « Et dans ce paysage littéraire postmoderne, Marguerite Duras fut l'une des premières grandes figures à construire son *éthos* d'écrivain à partir de ce postulat, la vie écrite, *en images* »⁷². Nous avons mentionné que la passation des éditions Gallimard à celles de Minuit crée une rupture esthétique chez Duras. À l'égard de l'écriture durassienne, l'écrivain prend une position distinguée pour légitimer son lectorat. C'est après la publication de *L'Amant*, le succès du roman en librairie installe l'écrivain au sommet de sa gloire. *L'Amant* peut-être vu comme dans la continuité d'*Un barrage contre le Pacifique* mais avec une écriture du Nouveau roman. En effet, dans la mesure où le champ littéraire fonctionne comme un marché mobilisant des capitaux spécifiques pour acquérir des positions

⁷⁰ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Paris, Corti, 1986, p. 51-52.

⁷¹ Michel Butor, Répertoire, II, Le Nouveau Roman est, au contraire, le produit d'une époque qui voit s'imposer les masses et doute de la nature humaine. À la suite de Freud, en outre, on ne sait que trop combien est douteuse la psychologie traditionnelle. Pour toutes ces raisons, le personnage dans le Nouveau Roman, souvent privé de nom, parfois réduit à une initiale, subit les conséquences d'une mutation profonde des mentalités et des structures sociales : « Le roman est l'expression d'une société qui change ; il devient bientôt cette société qui a conscience de changer ».

⁷² Magali Nachtergaele, « Nouvelles figures de l'auteur : l'ère photographique (1970-2010) », in *Revue des sciences humaines, Photographie et littérature : frictions de réel*, Jacqueline Guittard, 2013, p. 6.

dominantes, les écrivains qui disposent du plus de capitaux dominent ceux qui en possèdent moins. Par ailleurs, selon Pierre Bourdieu, si les nouveaux écrivains veulent jouer un rôle important dans le champ littéraire, ils doivent acquérir une légitimité à travers leur œuvre littéraire pour qu'ils puissent intégrer le groupe dominant.

Autrement dit, les capitaux des participants jouent un rôle essentiel dans cette compétition. « Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des ayants en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment) »⁷³.

Marguerite Duras possède plusieurs types de ressources sociales (le groupe de la rue Saint-Benoît, le PCF, le Nouveau Roman, le féminisme). En effet, le Nouveau Roman est beaucoup plus un mouvement au sens vague, autrement dit un phénomène de mode politique, idéologique, de sensibilité pour un groupe d'agents au sein du champ littéraire à la période considérée. Avec *L'Amant*, Duras obtient une consécration par son écriture. Elle a les dispositions d'un grand écrivain et joue dans la cour des grands. « Les stratégies des joueurs vont dépendre du volume de leur capital, mais aussi de sa structure, l'objectif du jeu étant de conserver et/ou d'accumuler le plus de capital en respectant les règles du jeu. Les individus aux positions dominantes opteront pour des stratégies de conservation. Mais les joueurs peuvent aussi chercher à transformer ces règles, par exemple en discréditant l'espèce de capital sur laquelle repose la force de leur adversaire : il s'agit de stratégies de subversion, notamment mises en œuvre par les individus dominés »⁷⁴.

L'Amant fait partie de l'École du Nouveau roman dans lequel Duras rejette la notion de héros, c'est-à-dire qu'elle remet en question le récit autobiographique en inventant une forme « le menti-vrai »⁷⁵. L'expression de Louis Aragon correspond parfaitement au roman. En effet, romancer, c'est tromper sans tromper ; tromper en

⁷³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 300.

⁷⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁵ Louis Aragon, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980, 544 p. L'expression du « mentir-vrai » est tirée d'une nouvelle de Louis Aragon écrite en 1964. C'est un recueil de récits dans lesquels l'auteur revient sur ses années d'enfance par un subtil jeu narratif mélangeant fiction et réalité. Elle résume sa vision de l'écriture romanesque, conçue comme dévoilement du réel (le vrai) par la fabulation (le mentir).

séduisant, de telle sorte que le lecteur se sache trompé. Romancer, c'est donner des illusions aux lecteurs, comme dans un trompe-l'oeil : ce n'est pas une simple imitation, il y faut tout un travail cérébral. C'est aussi la raison pour laquelle le roman procure un plaisir intellectuel aux lecteurs. Duras réussit à faire entrer les lecteurs dans son histoire en les manipulant avec son style narratif. Dans le roman, les lecteurs plongent dès le début dans les jeux de Marguerite qui mélange la prise de parole de l'écrivain et du narrateur⁷⁶.

Duras s'intéresse à la vie intérieure de l'individu qui devient le centre du récit. Le Nouveau Roman marque une volonté de recherche toujours renouvelée, en réaction contre les composantes du roman traditionnel. Elle introduit un homme asiatique qui a une liaison charnelle dans *L'Amant*. Le roman pourrait être lu comme un récit féminin car nous y découvrons la jouissance et l'érotisme d'une jeune femme écrite par l'écrivain. Et puis, pour Duras, il est plus important de construire un récit romanesque que de raconter une réalité. Dans une interview télévisée, Duras déclare au sujet de *L'Amant* : « tout ça, c'est la fiction. » Elle avoue aussi que sa mère n'a jamais joué du piano pour l'Eden Cinéma : « C'est quelque chose que j'ai inventé »⁷⁷.

Avec l'obtention du prix Goncourt en 1984, son association avec le Nouveau Roman, son capital culturel, ses critiques envers la société et ses positions féministes, Duras dominant ses contemporains. Autrement dit, Duras peut se permettre d'intervenir politiquement (le féminisme, la critique sociale) et acquiert une autonomie littéraire avec le Nouveau Roman. Cette légitimité permet à Duras de briller par sa singularité et sa différence depuis sa position dans le champ littéraire.

Quand *L'Amant* est publié, les critiques littéraires sont divisés. Ils parlent la plupart du temps de l'achèvement artistique, de la morale et de la conscience critique. Lorsque nous observons la position de Marguerite Duras au sein du champ littéraire, nous devons réfléchir à la progression des productions de l'industrie culturelle française.

⁷⁶ Isabelle Doneux-Daussaint, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras : un essai de pragmatique narrative*, Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), Thèse de doctorat en sciences du langage, Université Lyon 2, 2001, 795 p.

⁷⁷ « *Apostrophes* » de Bernard Pivot avec Marguerite Duras, Antenne 2, 1984.

Dans les années 1980, le système de production culturelle commerciale trouve sa place dans le champ littéraire. « La décennie 1980 a vu l'apparition et les développements de la micro-informatique, qui s'applique directement aux techniques d'imprimerie, mais dont le rôle est peut-être encore plus important sur un plan intellectuel »⁷⁸.

Nous trouvons qu'à partir de *L'Amant*, le roman se produit une forme paradoxale : commerciale et intellectuelle. En 1984, les activités littéraires de Duras s'enchaînent et se multiplient. Nous pouvons l'expliquer que l'écriture de *L'Amant* est admirée par le public intellectuel. De plus, son image attire un grand public. « L'identité de Duras écrivain est fondamentalement liée aux images, et bien plus encore, aux images d'elles-mêmes. Duras fut une auteure médiatique, et Jacques Lecarme ne manque pas de signaler, dans son ouvrage sur *L'Autobiographie*, que son portrait est un de ceux les plus souvent exploités en couverture de ses livres »⁷⁹.

Les éditions de Minuit se spécialisent en publiant des romans de style du Nouveau roman qui accueillent un public distingué et intellectuel. « les éditions de Minuit, qui sortent du déficit en 1956, et réussissent progressivement à s'assurer une place intellectuelle de premier ordre »⁸⁰. En analysant les deux romans, elles sont légitimement perçues dans le milieu littéraire à partir de 1984. Duras va se servir de son image afin de prendre une position « grand écrivain français du XX^e ».

3-2 Lectorat populaire : le registre pathétique littéraire sans postérité

Nous allons étudier comme convenu un auteur, Jean Hourgon, qui s'adresse à un lectorat moins légitimé. Nous analyserons le style littéraire de l'écrivain pour comprendre : comment son œuvre est perçue par le lectorat populaire et comment à travers ce dernier positionner l'œuvre de cette auteur.

⁷⁸ Frédéric Barbier et Catherine Bertho-Lavenir, *Histoire des médias de Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 281.

⁷⁹ Magali Nachtergael, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 295.

Jean Hougron publie son premier roman en 1950 et il en écrit sept romans sur l'Indochine : *Tu récolteras la tempête* (Domat, 1950), *Rage blanche* (Domat, 1951), *Soleil au ventre* (Domat, 1952), *Mort en fraude* (Domat, 1953), *Les portes de l'aventures*, (Domat, 1954), *Les asiates* (Domat, 1954), *La terre du barbare*, (Del Duca, 1958). Comme nous l'avons montré, sa vie littéraire est composée de deux périodes : de 1950 à 1960, Hougron se consacre à décrire l'Indochine de 1960 à 1987 et il diversifie ses territoires littéraires. Dans ce sous-chapitre, nous nous pencherons sur sa première période littéraire à savoir ses sept romans sur l'Indochine des années 1950-1960. Le spécialiste de Jules Verne, Daniel Compère définit le *roman populaire* à partir de six critères⁸¹ qui peuvent être appliqués à *La Nuit Indochinoise* : d'une part, *La Nuit Indochinoise* n'est pas considérée comme légitime dans le champ, d'autre part elle est marquée par la construction stéréotypée de ses personnages. Les petits blancs ratés, les congais indigènes, les militaires, les commerçants et les missionnaires sont omniprésents dans les romans d'Hougron. La psychologie de ces personnages ne connaît aucune évolution au cours de l'intrigue et ils sont souvent généralisés et stigmatisés par leurs origines, races, professions, classes sociales. Malgré cela, le bouleversement de la guerre d'Indochine est dépeint à travers ces personnages et le narrateur laisse parfois l'occasion à ses personnages d'exprimer leurs points de vue sur la guerre.

La narration pathétique de *La Nuit Indochinoise* est inférieurement perçue dans le milieu littéraire des années 1950. L'universitaire et critique littéraire française, Anne Coudreuse rappelle la narration pathétique : « la mise en récit et en fiction, dans un art maîtrisé du pathétique et de ses pouvoirs, permet une universalisation subtile des leçons singulières d'une vie marquée par le malheur d'aimer sans être aimée, ce qui est la définition que donne Jacques Scherer de la formule de la tragédie racinienne »⁸². Néanmoins, le spécialiste de la littérature française sur l'Indochine, Henri Copin défend

⁸¹ Daniel Compère, *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau Monde, 2007.

⁸² Anne Coudreuse, « Pleurer en bref : le pathétique dans l'histoire du Marquis de Cressy, nouvelle de Mme Riccoboni » in *Littératures classiques*, 2007/1, n° 62, p.149-156.

Hougron pour la sensibilité dans sa description de l'exotisme indochinois et de la guerre. Il explique : d'une part qu'Hougron dépeint justement le métissage, la décivilisation, la transgression des frontières culturelles. Hougron a une sensibilité humaine d'observation, il prend les gens un par un, jamais par groupe ou par race. « Chacun construit son identité à l'énergie, au gré des circonstances, et non par les déterminations de la race ou de la culture – sauf qu'il est toujours plus difficile d'être « de sang mêlé » que « pur sang »... »⁸³.

D'autre part, l'auteur essaie de toucher ses lecteurs en construisant des récits à partir des tragédies humaines de la guerre d'Indochine, qui n'apparaît que rarement dans la littérature française : « La guerre d'Indochine a suscité une abondante littérature, née de la rencontre entre des situations et des personnages exceptionnels d'une part, et des journalistes et des écrivains d'autre part »⁸⁴. Par ailleurs, Hougron infuse un esprit de roman policier que l'on retrouve dans sa deuxième période d'écrivain en intégrant de nombreux suspens dans ses récits littéraires : ils appartiennent à la culture de masse, dont elle est l'une des composantes, comme le prouvent ses liens avec le journalisme du fait divers⁸⁵ et le cinéma⁸⁶.

Les personnages de Jean Hougron sont la plupart du temps « venus » en Indochine et l'écrivain ne développe pas particulièrement les caractéristiques psychologiques des héros. Ils sont là comme ça, sans raison. Par ailleurs, Hougron écrit *La Nuit indochinoise* dans un registre familier, mais avec un grand sens du rythme et de l'humour. Dans *La Nuit indochinoise*, la majeure partie de l'intrigue est fondée sur les expériences de l'écrivain. Il répond aux désirs des lecteurs de découvrir un pays lointain : « L'ailleurs lointain, extrême-oriental, se prête particulièrement bien à ceux

⁸³ Henri Copin, « Comment choisir et observer son étranger », in *Sens-Dessous*, vol. 7, no. 2, 2010, p. 84-92.

⁸⁴ Henri Copin, *Ibid.*, p. 290-293.

⁸⁵ Dominique Kalifa, *La culture de masse en France, 1. 1880-1930*, Paris, La Découverte, 2002, 122 p.

⁸⁶ Loïc Artiaga, *Le roman populaire : des premiers feuillets aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, 2008, 186 p.

qui se sentent las de l'Occident rationaliste, des excès de l'industrialisation nivelant les particularismes ethniques et culturels »⁸⁷.

En ce lieu, les romans d'Hougron accueillent un lectorat populaire et métropolitain qui souhaite partager les témoignages de l'auteur, car pour eux, la littérature indochinoise est *forcément exotique*. À cette époque, la littérature exotique est toujours considérée comme de basse qualité littéraire, on la met dans la case du roman populaire. En effet, le lectorat populaire ne procure aucune légitimité dans le champ, la légitimité et la consécration d'un style littéraire passent par la reconnaissance du monde universitaire. Henri Copin est l'un des premiers chercheurs qui étudie étroitement le lien entre la littérature indochinoise et l'histoire des mentalités, des idées, des moeurs. Mais sa monographie *L'Indochine dans la littérature française* (L'Harmattan, 1996), est tardive, et si Henri Copin consacre un chapitre à ce qu'il appelle « Un crépuscule colonial, le cycle romanesque de Jean Hougron »⁸⁸ avec une proposition d'analyse sociolittéraire des personnages de Hougron dans *La Nuit Indochinoise*, la contribution est davantage celle d'un historien des décennies après la publication de ces romans, et il ne consacre pas l'auteur comme Duras a pu l'être. Henri Copin relève cependant des thèmes caractéristiques de Hougron comme les petits blancs antihéros, l'aventure intérieure, les révoltés et les révolutionnaires : « Ces ratés blancs parmi les Asiatiques, souvent traités par la dérision ou la satire mais aussi avec une curiosité mêlée de compassion, peuvent faire penser à ceux *Du Voyage au bout de la nuit* »⁸⁹.

Par ailleurs, l'historien Nguyễn Thê Anh ajoute que Jean Hougron parle surtout des rapports sociaux et de l'aventure entre des héros pathétiques, soulignant que « le paysage est décrit minutieusement : les terres sèches et pauvres [...] L'auteur préfère le village à la ville, ses indigènes mystérieux et soumis dans leur abandon. [...] Quant aux Européens, ce sont des hommes pathétiques, intoxiqués par l'Asie »⁹⁰.

⁸⁷ Bernard Hue, *Littératures de la Péninsule indochinoise*, Paris, Karthala-AUF, 1999, p. 60.

⁸⁸ Henri Copin, *op. cit.*, p. 250.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 253.

⁹⁰ Nguyễn Thê Anh, « La place du Laos dans la littérature coloniale », <https://www.larevuedesressources.org/la-place-du-laos-dans-la-litterature-coloniale,991.html>, consulté le 21 juin 2015.

En conclusion, *La Nuit indochinoise* est perçue comme de basse qualité littéraire car ses récits romanesques sont souvent monotones et répétitifs, c'est-à-dire, remplaçables. Dans le champ littéraire populaire, de nombreux écrivains similaires existent avant lui : Pierre Loti, Roland Dorgelès, Erwan Bergot ou encore à son époque Jean Lartéguy. Il est difficile de dépasser les a priori dont sont victimes ces écrivains sans proposer une nouveauté aux lecteurs. Hougron garde une narration pathétique dans ses romans indochinois. Surtout les intrigues de guerres sont marquées par un fort manichéisme.

Ils sont tous devenus écrivains en romançant leurs témoignages de la guerre d'Indochine dans lesquels les actions militaires dominent. Le lectorat de roman militaire est populaire car ce style : « constitue le volet le plus abondamment illustré. Il comprend en effet les témoignages sur l'action militaire en amont et en aval de la période coloniale [...] À ces témoignages, souvent romancés, s'ajoutent les textes à valeur plus ou moins documentaire qui traitent de la société de l'administration coloniale, la ville occupant une place privilégiée »⁹¹. Pour ce qui est du lectorat, il est souvent constitué d'anciens combattants, plutôt de droite qui veut trouver « une forme de reconnaissance, alors qu'ils estiment que la nation les a abandonnés tant au moment des événements qu'après leur résolution »⁹².

Nous avons opté pour une comparaison de deux figures, deux parcours littéraires bien différents. Il apparaît que si le lectorat de Marguerite Duras est “distingué” au sens de Pierre Bourdieu celui de Jean Hougron ne l'est pas. Dans le chapitre suivant, Nous nous intéresserons à ces deux auteurs d'un point de vue symbolique.

⁹¹ Bernard Hue, *op. cit.*, p. 98.

⁹² Bénédicte Chéron, *Pierre Schoendoerffer : un cinéma entre fiction et histoire*, Paris, CNRS, p. 268.

Chapitre II.

Les trajectoires dans le champ littéraire large

Les trajectoires littéraires sont les éléments primordiaux pour examiner les positions des écrivains dans le champ de la production culturelle (Pierre Bourdieu). La reconnaissance littéraire peut être le graal d'un écrivain, elle confère une position dominante. Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur les capitaux symboliques propres à chacun de nos auteurs afin d'étudier leur position dans le champ.

1- Diversification du capital symbolique :

Dans ce chapitre, nous allons nous inspirer le concept d'économie des biens symboliques de Bourdieu⁹³. Il nous sert à comprendre, en effet, comment la valeur des biens peut être produite, circule et est consommé par les « agents ». Certes, un écrivain est inconscient de prendre une position dans le milieu littéraire. En revanche, les agents sont lucides quand il s'agit de se positionner par rapport à tel écrivain. Je procéderai en deux temps : dans un premier temps, nous nous observerons leurs accumulations de capitaux symboliques des romans : *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *Mort en fraude*. Nous nous pencherons ensuite sur les processus de consécration produits par les critiques, les lettrés ou les professeurs. Dans un deuxième temps, nous observerons le moment particulier consécutif à l'adaptation de romans au cinéma, afin d'observer une évolution des positions de Duras et de Hougron. Le cas de Duras est intéressant à examiner car elle se lance dans la réalisation de films d'auteur ce qui distingue fortement de la trajectoire littéraire attendue dans le champ littéraire défini. Dans son article⁹⁴, Martine Chaudron rappelle que le film d'auteur une invention de la Nouvelle

⁹³ Pierre Bourdieu, « L'économie des bien symboliques », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977.

⁹⁴ Martine Chaudron, « Pourquoi la catégorie film d'auteur s'impose-t-elle en France précisément ? » in *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, p. 101-138.

Vague (années 1950-1970). « Certes, la nomenclature des films de cinéma en différents genres est directement transposée de la littérature, et plus précisément du genre qui se développe au XIX^e siècle principalement en France et en Angleterre, le roman moderne. Mais, les « Jeunes Turcs » de la Nouvelle Vague poussent plus loin encore l'analogie, et surtout se placent du point de vue de la critique cinéphile pour réaliser des films d'un genre nouveau, et finalement attirer un public rajeuni »⁹⁵.

Les films de Duras sont perçus comme « l'anti-cinéma », ils représentent une déconstruction de narration filmique. Nous supposons qu'un écrivain peut accumuler des capitaux symboliques en se présentant par une autre forme, dans notre cas précis, celui du cinéma. Une fois que les adaptations sont accessibles, comment ces dernières sont-elles repérées et exploitées par le milieu académique ? Il apparaît que l'œuvre de Duras a fortement intéressé les critiques et les professeurs de cinéma. En revanche, l'œuvre de Hougron est étudiée par des universitaires dans les années 1980, spécialement dans les recherches à trait au colonialisme et au postcolonialisme.

La force symbolique distingue les trajectoires de Marguerite Duras et de Jean Hougron en faveur de la première, autrement dit sa position au sein du champ restreint se renforce pour Duras au fur et à mesure qu'elle devient légitime dans d'autres milieux tels que le cinéma ou encore celui du théâtre. Par ailleurs, le cinéma est institutionnalisé comme une *forme subversive* dans lequel les critiques de cinéma veulent hiérarchiser les films. L'adaptation littéraire est une manière de cumuler du capital symbolique pour un écrivain, mais également un moyen de différencier ce capital. Autrement dit, il s'agit d'observer un processus de consécration ou au contraire d'absence de consécration.

Il convient cependant de spécifier qu'il s'agit d'une stratégie inconsciente aussi bien de la part de Duras que de celle de Hougron qui n'avaient pas écrit leur roman dans la perspective d'en tirer une adaptation cinématographique, et qui, après avoir été salué par la critique littéraire retient l'attention du monde du cinéma.

⁹⁵ Martine Chaudron, *op. cit.*, p. 106.

Comme déjà évoqué plus haut, Duras ne reste pas cantonnée à la seule littérature puisqu'au moment du projet d'adaptation de son roman, elle écrit le scénario de *Hiroshima mon Amour* en 1958 et réalisera *India Song* en 1975. Les deux films sont favorablement accueillis par les institutions cinématographiques : la Nouvelle Vague comme le Festival de Cannes jusqu'à la nomination aux Oscars dans la catégorie du meilleur film étranger.

Les trajectoires de Duras et Hougron se différencient en fonction des diverses formes de capitaux symboliques détenus : ceux accumulés dans le champ littéraire, puis ceux captés à travers les adaptations au cinéma ou encore l'intérêt que porteront les universitaires, toujours exclusivement à la première. Dans un second temps, j'analyserai la question des « agents » qui participe au processus de consécration universitaire qui se met en place ou non pour Duras et Hougron. Selon Pierre Bourdieu, « il faut un processus de consécration des œuvres, ou d'absence de consécration, donc de disqualification, d'ignorance ou de mépris, opéré par les agents qui, dans une société, ont ce pouvoir de consacrer ou non ; selon les cas, le prince, les pairs, les critiques, les professeurs, les éditeurs, les galeries »⁹⁶.

Quelles institutions récupèrent leurs œuvres afin de préserver la position de leurs auteurs dans ces différents champs sur le temps long, y compris après le décès de ces auteurs ? À cette fin, nous nous intéresserons à la société Internationale Marguerite Duras ou encore au Colloque de Cerisy en 1994 pour montrer la reconnaissance de la forte valeur de Duras pour les universitaires concernés. Olivier Ammour-Mayeur⁹⁷ et Catherine Rodgers sont enseignants-chercheurs à l'Université et leurs travaux traitent du féminisme et des romans de Duras. Par ailleurs, ces deux agents du champ académique travaillant respectivement au Japon et en Angleterre sont également les

⁹⁶ Emmanuel Hoog et Jean-Michel Rodes, *Pierre Bourdieu et les médias*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 37.

⁹⁷ Olivier Ammour-Mayeur, *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004, 360 p.

médiateurs d'une transmission de l'œuvre de Duras au-delà du contexte géographique et linguistique au sein duquel Duras opérait.

Par contraste, du côté de Hougron, ses ouvrages du cycle *La nuit indochinoise* tombent dans l'oubli dans les années 1960-1980, et il faut attendre que certains universitaires spécialisés en études postcoloniales dans une perspective historique pour enfin traiter de cet auteur, non pas pour sa contribution à la littérature mais comment à travers ce type de corpus littéraire reconsidérer l'expérience coloniale. Ainsi, les ouvrages de Hougron sont utilisés pour contextualiser les problématiques coloniales telles que traitées par Henri Copin, l'un des premiers universitaires français à remettre en lumière l'œuvre de Hougron.

Enfin au-delà du cinéma ou de l'Université, les trajectoires de nos deux auteurs sont contemporaines de l'émergence d'un nouveau type de capital symbolique dont la valorisation sera fulgurante et marquera une rupture dans la structure des champs considérés : l'avènement de la télévision. « L'invention de cette nouvelle littérature populaire est promise à de vastes développements, et, surtout, les catégories qui l'organisent seront très largement démarquées pour adapter le même type de récits aux médias plus récents - radio, cinéma, télévision »⁹⁸.

Nous étudierons donc la popularisation des supports techniques dans les années 1980 : la radio et plus encore la télévision. En effet, à partir de cette époque, pour être un écrivain, il ne s'agit plus seulement d'écrire et d'être publié dans une maison d'édition la plus reconnue, mais de se distinguer également dans ce nouvel espace concurrentiel. Comme montre Régis Debray dans *I.F. : suite et fin*, « Les médias sont l'institution totale de notre temps, comme l'était jadis l'Église, grande pourvoyeuse de positions. Elle dispose d'un pouvoir fédérateur irremplaçable ; et deux ou trois titres, communiant dans les mêmes valeurs et s'échangeant leurs hommes-orchestres, servent d'organes de rassemblement à une petite noblesse idéologique éparpillée en vingt régions, qui ne se

⁹⁸ Frédéric Barbier et Catherine Bertho-Lavenir, *op. cit.*, p. 108.

connaissent les unes les autres (s'apprécient ou s'horripilent) que par l'intermédiaire de ces bulletins de liaison centralisés »⁹⁹.

Ainsi, à partir de la fin des années 1970, les écrivains se rendent dans les studios de radio et les plateaux de télévision pour présenter leurs œuvres, en faire la promotion ou autrement dit faire « valoir » leurs œuvres à une communauté plus large de lecteurs que celle des seuls critiques littéraires. Ce phénomène peut rejoindre l'appellation de Régis Debray de *culture dominante*. Nous pouvons expliquer qu'un écrivain devient dominant en occupant progressivement plus de place dans les médias. Pour Duras, elle est très présente dans les médias des années 1970 à sa mort, et son écriture est souvent moins traitée que sa figure d'écrivain. En effet, les médias français initient un processus d'industrialisation. En effet, l'industrialisation de la culture et par conséquent sa marchandisation commence à cette époque à pénétrer dans le domaine littéraire et a agi sur la structure de ce dernier. Les médias sont considérés comme une force décisive pour la diffusion d'une œuvre et la trajectoire d'un écrivain. « L'industrialisation a imposé une logique de l'offre, sur laquelle est basé le système de l'office : chaque diffuseur adresse automatiquement aux détaillants les titres nouveaux, selon une grille de choix. [...] l'économie industrielle du livre réduit les marges bénéficiaires à l'exemplaire, et lamine donc les profits de la librairie traditionnelle »¹⁰⁰.

Autrement dit, au-delà du seul goût des agents légitimes pour dire ce qui est légitime, le goût d'un public plus large, non plus seulement de lecteurs, mais de consommateurs prend une place décisive dans le processus de la production culturelle en général et littéraire en particulier. C'est dans ce contexte que le lecteur se confond avec le marché et la communication de masse opérée par la place incontournable des médias prend une place importante.

Ce phénomène induit une analyse de la structure des médias qui proposent des émissions pour parler des œuvres de Duras ou de Hougnon. Nous partons de l'hypothèse

⁹⁹ Régis Debray, *I.F. : suite et fin*, Paris, Gallimard, 2000, p. 146-147.

¹⁰⁰ Frédéric Barbier et Catherine Bertho-Lavenir, *op. cit.*, p. 293.

selon laquelle chaque radio s'adresse à des auditeurs et des téléspectateurs fortement pourvus en capital culturel. De plus, une radio garde une place capitale vis-à-vis de l'intermédialité de la littérature et du public dans un contexte au sein duquel la vulgarisation de la télévision offrirait une audience plus large mais moins sélective. Notre corpus sera constitué des archives d'émissions de radio comme France Culture, France Inter, RTL ou encore Radio Coutoisie. Nous nous interrogerons également sur la valeur du capital conféré par la ligne éditoriale de la station de radio considérée. En effet, la radio est un médium populaire dans les années 1960 en France, la télévision s'y substitue mais comme il n'y a que des chaînes publiques. Enfin, il s'agira de traiter la question de ce qui distingue radicalement Duras de Hougron afin de nous éclairer sur leurs trajectoires respectives dans le temps et dans l'espace.

1-1 Cinéma : intermédialité¹⁰¹ entre littérature et film



Figure 4¹⁰² et 5¹⁰³ : les affiches d'*Un barrage contre le Pacifique*.

Un barrage contre le Pacifique est adapté à deux reprises dans deux contextes historiques différents dans l'Histoire du cinéma français à 50 ans de distance. En cela, nous nous intéresserons à l'étude des contextes sociaux et historiques spécifiques (la notion d'*historicité*) au sein desquels les films sont produits. Avant cela, nous aurons

¹⁰¹ André Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, 252 p.

¹⁰² <https://cotentinghislaire.wixsite.com/aimerlalitterature/duras-barrage-contre-le-pacifique>, consulté le 30 octobre 2017.

¹⁰³ <https://www.imdb.com/title/tt0931285/>, consulté le 30 octobre 2017.

recours au concept *intermédialité* afin d'éclairer les rapports sociaux effectués entre le film et la littérature. L'historien et théoricien du cinéma, André Gaudreault s'intéresse à la relation entre le film et la littérature en définissant l'intermédialité de la façon suivante : « L'intermédialité est, dans une acception minimaliste, ce concept qui permet de désigner le procès de transfèrement et de migration, entre les médias, de formes et de contenus, [...] norme à laquelle toute proposition médiatisée est susceptible de devoir une partie de sa configuration »¹⁰⁴.

Avant d'analyser cela avec notre choix théorique *intermédialité*, nous établissons brièvement ci-dessous quelques éléments de contexte au sujet des deux cinéastes afin de bien saisir les enjeux de la discussion à suivre.

a) *Un barrage contre le Pacifique* : un demi-siècle de décalage

L'adaptation de René Clément est achevée en 1958 quand la France s'enfonce dans le conflit en Algérie (1954-1962). Ce qui nous intéresse ici, c'est comment saisir le rapport entre le film et la guerre d'Algérie car l'histoire d'*Un barrage contre le Pacifique* est étroitement liée au sujet du colonialisme. Le film est projeté au moment où les opinions de la politique intérieure française sont très polarisées, et seulement quatre ans après la défaite en Indochine et les accords de Genève qui suivirent. En conséquence, le film peut-être perçu comme un sujet sensible. Avant de réaliser *Un barrage contre le Pacifique*, René Clément s'était déjà intéressé à des sujets sensibles comme dans *La Bataille du rail* (1946) mais dans un contexte de célébration de la victoire. Il est marqué par la Résistance des cheminots de la SNCF pendant l'occupation allemande. « Dès sa première présentation publique en janvier 1946 *La Bataille du Rail* de René Clément fit objet de tentatives appropriations multiples en apparence peu conciliables caractérisées par une même consécration du film comme récit authentique et oeuvre de témoignage. (...) oeuvre de commande *La Bataille du Rail* fut objet d'investissements multiples et de transactions constantes dont les contrats et les budgets

¹⁰⁴ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Nota Bene / Armand Colin, 1999, p. 175.

permettent de reconstituer l'historique »¹⁰⁵. Gonzague Saint-Bris rappelle également que le film « montrait, entre autres, comment les Résistants sabotaient des lignes de chemin de fer »¹⁰⁶.

Un barrage contre le Pacifique est cependant interprété comme le Viêt Minh contre l'armée française en Indochine. Clément essuie les foudres des autorités françaises. Et c'est la raison pour laquelle il prend la précaution d'expliquer qu'il ne traite pas du problème colonial dans *Un barrage contre le Pacifique*. Même si, à mon sens, le sujet du roman est moins sensible que ce que l'on pourrait imaginer. En cela, il pourrait bien s'agir d'un roman "anticolonialiste" mais adapté au cinéma. Il l'a adapté comme une comédie musicale dans laquelle le personnage chinois de Monsieur Jo est interprété par un acteur américain blanc : Richard Conte. Or le réalisateur est fidèle au roman car selon nous, l'identité de Monsieur Jo n'est pas précisée par Duras. C'est en effet, après le roman *L'Amant* (1984), que nous apprenons que Monsieur Jo est un Chinois.

Quant à l'adaptation de Rithy Panh, le film sort en salle en 2008, à un moment où les problématiques coloniales se sont apaisées dans la société française et alors que Duras a disparu depuis plus d'une décennie. Durant les années 2000-2010, la France rencontre un moment de rupture en 2002 où le candidat du parti politique d'extrême droite Front National se qualifie pour le second tour des élections présidentielles. La conséquence de cette alerte conduit à une urgence de la politique du « vivre ensemble ». Nous sommes partis de l'hypothèse selon laquelle le film de Panh prend en charge en quelque sorte de transmettre la politique utopique française du « vivre ensemble » contemporain. Le sujet d'immigration-colonisation est souvent mélangé et traité de la même manière par des politologues dans les médias. Nous sommes en 2008, il est plus facile de traiter de la colonisation française au cinéma, et ce qui nous intéresse ici, c'est

¹⁰⁵ Lindeperg Sylvie, « L'opération cinématographique. Équivoques idéologiques et ambivalences narratives dans *La Bataille du Rail* », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, no. 4, 1996, p. 759-760.

¹⁰⁶ Gonzague Saint-Bris, *Un ruban de rêve*, Paris, Steinkis, 2016, 112 p.

le message du cinéaste en précisant que Rithy Panh est un réalisateur immigré d'origine cambodgienne.

En effet, Rithy Panh est un survivant des crimes du régime Khmer rouge. Parmi ses films, on compte en beaucoup qui traitent des massacres perpétrés par les Khmers rouges. Il réalise ainsi au sujet de la torture des Khmers rouges son film documentaire *S21, la machine de mort khmère rouge* en 2003. Il déclare au sujet du bureau de la sécurité sous le contrôle du Parti communiste du Kampuchéa : « Je veux croire que chaque témoignage est une petite pierre qui contribue à édifier un rempart contre la menace toujours possible ici et ailleurs, du retour à la barbarie »¹⁰⁷.

Panh est davantage connu en tant que documentariste qu'il montre notamment la lutte contre l'action de barbarie dans ses oeuvres. Le passage à la fiction que représente *Un barrage contre le Pacifique* en 2008 est, à mon sens, un moyen de continuer son travail de mémoire des Khmers rouges. Le cinéma pour Panh est une manière de traiter de sujets sensibles, autrement dit, il ne peut pas garder ce traumatisme des Khmers rouges en lui, il doit le partager pour le faire connaître au plus grand nombre. À mon sens, l'adaptation du roman de Duras est un prétexte pour Panh de trouver sa place dans une société après une expérience personnelle traumatisante. Certes, il fait l'impasse sur l'injustice du colonialisme en Indochine, mais la colonie ne fait pas que du bien. « L'adaptation est pour moi le moyen d'échapper à ma souffrance personnelle afin d'atteindre une pacification »¹⁰⁸.

Les deux cinéastes adaptent le roman anti-impérialiste et anticolonial à travers leurs propres interprétations. De plus, les deux contextes de production espacés d'un demi-siècle, posent un regard différent sur la figure de l'auteur dont l'œuvre est adaptée de manière complètement différente. En effet, la position de l'écrivain a évolué de jeune auteure à icône de la littérature du XX^e siècle. René Clément adapte le roman en pensant que le sujet des colonies est peut-être dans l'air du temps mais avec une crainte de la

¹⁰⁷ Entretien avec Rithy Panh, il est intégralement présenté sur le site Groupement national des cinémas de recherche : <http://www.gncr.fr/films-soutenus/s-21-la-machine-de-mort-khmere-rouge>.

¹⁰⁸ « *Un barrage contre le Pacifique* » d'Olivier Bombarda, Arte, 2008.

censure. Le film est ainsi modifié pour qu'il soit plus politiquement correct. Or le contexte historique se déroule quand même en Indochine, et aborde ce sujet délicat, même si le tournage s'est tenu à Bangkok. Rithy Pahn bénéficie quant à lui du prestige littéraire d'*Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant* et la légitimité du récit indochinois dans son acception la plus large et limitée au seul Tonkin où Duras est née, a vécu et situé l'action de ses romans. Ainsi, Rithy Pahn, est légitime pour adapter une œuvre interprétée comme un récit anticolonial durassien et rentrer en résonance avec le thème de la mémoire des Khmers rouges. Par ailleurs, Pahn ne choisit pas *L'Amant* en raison du style du Nouveau Roman qui n'est sûrement pas compatible avec son style documentariste.

b) *L'Amant* (1992) : *L'année Indochine*

L'idée de l'adaptation de *L'Amant* vient de Claude Berri qui achète les droits du roman dès 1984. Claude Berri est reconnu pour sa capacité à adapter des œuvres littéraires et pour toucher un large public à travers ses films parfois très populaires : *Le Vieil homme et l'enfant* (1966), *Jean de Florette* (1986), *Germinal* (1993), *Astérix et Obélix contre César* (1999), *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) entre autres. Claude Berri tombe sous le charme du roman¹⁰⁹. En 1987, Berri décide de l'adapter au cinéma. Il s'y prépare avec Marguerite Duras¹¹⁰ et le producteur propose la réalisation à Jean-Jacques Annaud. Claude Berri et son collaborateur habituel Jacques Tronel produisent : « en vue d'une adaptation destinée à un large public ; ils s'emploient donc à établir une méthode de travail pour traduire un univers romanesque nébuleux »¹¹¹.

Entre temps, Duras se fait hospitaliser pendant un an, et finalement, le film est tourné sans elle. Claude Berri et Jean-Jacques Annaud sont tous les deux réputés pour

¹⁰⁹ Jean Vallier, *op.cit.*, p. 923 : « Après avoir relu le livre, j'ai répondu affirmativement avec enthousiasme. Bien sûr sans savoir qui serait le réalisateur.

- Mais quels ont été vos rapports par la suite ?

- Je me suis bien entendu avec elle, dans la mesure où je n'avais pas à intervenir sur le plan de la création ».

¹¹⁰ Marguerite Duras, Claude Berri, Jérôme Beaujour, Sophie Bogaert, Jean Cléder, *Cinéma invisible : L'amant de Marguerite Duras*, Paris, Cécile Defaut, 2014, 137 p.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 98.

leurs films soignés avec une attention pour les moindres détails tant au niveau de la photographie, de la musique, que des décors. De plus, le film a pour but de toucher un public le plus large possible. La réalisation ne méprise ainsi pas l'audience populaire.

Le film est un grand succès commercial en France comme à l'étranger¹¹², mais les résultats ne manquent pas de soulever des critiques. Comme la réception du film est un moyen d'examiner un produit culturel, et de comprendre quelle est l'idéologie sous-jacente, cela permet d'en apprécier l'*historicité*. Dans les années 1990, dans un contexte dans lequel l'industrie cinématographique française veut faire face à la concurrence des films américains sur le marché national, dans l'espoir de relancer l'exportation de produits culturels français, le ministre de la Culture française Jack Lang insiste sur la nécessité de produire chaque année quelques gros films populaires. *L'Amant* est une coproduction franco-britannique qui crée un nouveau cinéma structurellement cosmopolite. À partir des années 1990, le cinéma de production à grand budget rassemble non seulement des investissements étrangers, mais des vedettes, auteurs, techniciens de divers pays. On pourrait penser « que plus un film traite de la guerre d'Indochine, moins il rencontre le public. Certes il existe de multiples paramètres à considérer pour analyser ces résultats commerciaux variables [...] tout comme l'érotisme lascif et artificiellement sulfureux de *L'Amant*, mais l'importance de la couverture médiatique, ou le nombre de copies exploitées, par exemple, ne peuvent-ils être tributaires d'un intérêt supposé moindre pour le thème de la guerre d'Indochine ? »¹¹³.

L'Amant est révélateur de la politique culturelle des années 1990 où la France souhaite produire de grands films avec de gros moyens. Grâce à cette politique, le film réussit à se vendre dans le monde entier et connaît un succès international. « Le public de *L'Amant* est composé d'environ 30 pour cent de plus de 50 ans, de moins de 15 pour

¹¹² *L'Amant* se place en numéro un des films français au box-office en 1992 avec 3,147 millions de spectateurs. Il a été nommé pour le Prix de l'Académie de 1992 pour la Meilleure Cinématographie et gagné le prix des Rédacteurs de Son de Film de 1993, le prix de la Bobine d'Or pour le meilleur Son Editing-Trait étranger. Aux Prix des Césars de 1993 en France, il a été nommé dans sept catégories, remportant le prix de la meilleure musique pour la bande originale de Gabriel Yared.

¹¹³ Delphine Robic-Diaz, *op. cit.*, p. 259.

cent d'ouvriers et à égalité d'hommes et de femmes »¹¹⁴. L'année 1992 est une période au cours de laquelle le cinéma français s'intéresse à l'Indochine. Ce phénomène présente symboliquement l'aboutissement de trois décennies de décomposition d'un signifiant historique en une série de signifiés pour recomposer le mythe d'une défaite. Cette année-là en effet, l'ouverture du Viêt Nam à l'Occident retentit sur les écrans avec la sortie de trois fictions françaises : *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud (sortie le 22 janvier 1992), *Diên Biên Phu* de Pierre Schoendoerffer (sortie le 4 mars 1992) et *Indochine* de Régis Wargnier (sortie le 15 avril 1992). *Indochine* remporte l'Oscar du meilleur film étranger. Ce dernier se referme sur l'épisode de la conférence de Genève en 1954, mais n'envisage à aucun moment de représentation de la guerre. À l'inverse, le film de Pierre Schoendoerffer se présente comme une épopée tragique à la gloire des combattants de Diên Biên Phu. Selon le classement par entrées, publié par *Le Film français* au terme de l'année 1992, *L'Amant* obtient 800 136 entrées, *Indochine* 568 115 et *Diên Biên Phu* 261 013. La raison pour laquelle *L'Amant* obtient le plus de spectateurs est que c'est une production lourde et riche qui se rentabilise sur un marché international.

Sans surprise, *L'Amant* obtient un grand succès avec 3 156 124 entrées en France. D'une part, car les ventes du roman avaient conduit à plusieurs rééditions françaises avant même la sortie en salles de l'adaptation ; d'autre part, ce succès auprès des lecteurs a probablement conforté Berri à adapter le roman. Par ailleurs, le roman est traduit en plusieurs langues dès sa publication (nous allons traiter des traductions de ce roman à Taïwan renvoi à ch 4). À défaut de devenir un roman universel, il devient du moins globalisé.

Ce qui est intéressant pour notre approche de *L'Amant*, c'est le fait que le film est adapté d'un roman français parmi les plus prestigieux qui soient, et que cette adaptation est réalisée par un réalisateur français reconnu. Notons toutefois que le film est tourné en anglais, au point de figurer comme une sélection étrangère au Festival de Cannes en

¹¹⁴ Jean-Marc Vernier, « Le cinéma français face à son public », in *Quaderni*, no. 20, printemps, 1993, p. 7.

1993. Le choix de la langue anglaise de *L'Amant* est dû d'une part au financement provenant majoritairement de producteurs internationaux ; d'autre part du fait que la langue anglaise est une force du fait de la domination hollywoodienne dans l'industrie cinématographique mondialisée. Le film est reçu comme un film anglais malgré son savoir-faire français. En cela le film propulse Duras à une place unique du fait d'une internationalisation sans précédent de son œuvre. En 1992, *L'Amant* et les romans de Duras peuvent dépasser la barrière de la langue française dans un contexte de mondialisation de la traduction littéraire. Il serait intéressant de rappeler le contexte de production dans les années 1990.

i) Gouvenerment de gauche : grands travaux en faveur du cinéma

François Mitterrand arrive au pouvoir à partir de mai 1981. La politique culturelle est devenue un enjeu majeur et stratégique avec pour conséquence notamment un accroissement du budget de la culture. Par conséquent, un produit culturel a pour objectif de mettre en pratique une politique culturelle à un niveau national mais également international. On cherche ainsi un rayonnement à l'étranger. Dans les années 1990, dans un contexte au sein duquel l'industrie cinématographique française veut faire face à la concurrence des films américains sur le marché national et international, et dans l'espoir de relancer les exportations des produits français, le ministre de la Culture française Jack Lang a insisté pour faciliter la production chaque année de quelques gros films populaires. *L'Amant* est une coproduction franco-britannique qui se crée dans un contexte d'un renouveau du cinéma structurellement cosmopolite. À partir de ces années-là, l'industrie cinématographique est de plus en plus internationalisée à travers non seulement ses investisseurs mais également ses vedettes, ses auteurs, ses techniciens etc. originaires de pays de plus en plus nombreux.

L'Amant est révélateur de cette politique culturelle des années 1990 que la France souhaite mettre en œuvre à travers des productions ambitieuses et bien dotées. Grâce à cette politique, le film réussit à être vendu et distribué dans le monde entier et connaît un succès international. Le film joue tout particulièrement sur la réconciliation entre la

France et l'Indochine, et même le Viêtnam. Marguerite Duras est avant tout née en Indochine où les Vietnamiens peuvent légitimement la considérer comme partie intégrante de leur patrimoine littéraire. De plus, l'histoire de *L'Amant* se déroule à Saïgon où se trouve la maison du riche Chinois dans le roman. Les autorités vietnamiennes iront jusqu'à classer la ville comme site historique national en 2006, démontrant ainsi que l'œuvre de Duras peut effectivement être partagée entre les deux pays.

Le film obtient d'abord un grand succès dans les pays occidentaux dès 1992. Pour le reste, le film ne sort en salle qu'au Japon où le goût pour le cinéma est très partagé et diversifié par rapport à d'autres pays asiatiques. Par ailleurs, et fait déterminant pour notre étude, Duras devient l'un des écrivains français les plus connus en Asie grâce à la distribution de DVD du film en 2001 et puis en VOD en 2015. Nous reviendrons dans le chapitre IV sur la continuité et la transmission littéraire de l'œuvre de Duras en Asie, et tout particulièrement celles en Chine et à Taïwan.

Les années 1991-1992 correspondent au moment durant lequel l'Indochine redevient un sujet de film. Les trois films transforment la vision de la colonie indochinoise à leur manière. D'abord le film militaire *Diên Biên Phu* de Schoendoerffer (produit en 1991, sorti en salle en 1992) qui traite de la défaite française en 1954 mais en même temps, présente une camaraderie française très solidaire et solitaire face à la guerre d'Indochine. Le film touche un public fidèle, c'est-à-dire ceux qui aiment le cinéma militaire en général. De même *Indochine* de Régis Wargnier (produit en 1991, sorti en 1992) raconte l'histoire d'un amour impossible en parallèle des multiples attentats commis par des révolutionnaires communistes des années 1930 à 1950. Enfin, *L'Amant* d'Annaud (produit en 1991, sorti en salle en 1992), est une histoire d'amour entre une jeune blanche et un Chinois riche représentant une possibilité de réconciliation fondée sur l'imaginaire et le souvenir entre les Français et les Indochinois. Le thème de l'Indochine occupe donc une place toute particulière dans le cinéma français en 1992. Alors qu'auparavant le traitement de la colonisation au cinéma situait davantage ses intrigues en Afrique du Nord et tout particulièrement en Algérie,

l'absence de films sur la guerre d'Indochine est sans doute liée à éloignement géographique.

Diên Biên Phu se présente comme un film élogique à la gloire des combattants en Indochine, à mon sens, le cinéma français reconnaît leurs sacrifices pour la France. En 1992, *L'Amant* totalise 3 156 124 entrées et le film *Indochine* quant à lui 3 211 258. Les deux films sont des réussites commerciales et pour *L'Amant*, il y aura une postérité considérable grâce à l'invention du DVD en 1995. *L'Amant* est distribué dans le monde entier rappelant la force de transmission du langage cinématographique dans le temps et dans l'espace. Surtout, le film *Indochine* remporte l'Oscar du meilleur film étranger signifiant par là une grande reconnaissance par l'industrie cinématographique américaine. *L'Amant* est également nommé aux Oscars, de même qu'il sera sélectionné pour le Festival de Cannes.

ii) *L'Amant* : contexte de production

Il convient de revenir sur un fait capital car en dépit de la notoriété sans précédent qu'offre l'adaptation de *L'Amant* à l'écran pour son auteur, ce film ne plaît pas à Duras. Il faut ici rappeler le fameux débat entre Duras et Annaud au sujet du film. Juste avant la réalisation du film, Duras avait été pressentie à la participation de l'écriture du scénario pour finalement de pas pouvoir pour raisons de santé. Le film est en conséquence écrit et tourné sans elle. Duras publiera en réaction le roman *L'Amant de la Chine du Nord* sorti en librairie le 13 juin 1991 alors que le film sortira officiellement que le 22 janvier 1992. L'écrivain publie donc une réécriture de *L'Amant* dans lequel elle se pose des questions cinématographiques au sujet du film d'Annaud. Elle y laisse ses suggestions sur le film que nous trouvons sous forme de notes telles que « En cas de cinéma on aura le choix. [...]. L'auteur préfère cette dernière proposition »¹¹⁵. Cette fantaisie est validée par Gallimard, permettant une fois de plus l'interprétation selon laquelle une telle pratique ne peut être accordée qu'à une auteur jouissant d'une position

¹¹⁵ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 28.

unique. Car cet ouvrage au statut unique n'a qu'un seul but : contrer l'adaptation d'Annaud, mais ce faisant d'une part réaffirmer sa légitimité littéraire mais d'autre part son autorité dans le milieu cinématographique.

En 1992, la publication de *L'Amant de la Chine du Nord* et la réalisation du film *L'Amant* produisent une césure entre d'une part « avant *L'Amant* » et d'autre part « après *L'Amant* » : « [...] Jérôme Garcin parle d'un autre aspect dans la réception de Duras. Il évoque avec nostalgie le temps où un nouveau livre de Duras constituait, non pas un spectacle médiatique, mais un événement littéraire. Les fidèles – une poignée de militants – la dévoraient, les allergiques – ceux qu'on nomme le grand public – l'ignoraient. Bien plus, dit le journaliste, être durassien cataloguait le lecteur dans les intellos purs et durs ; s'avouer anti-durassien le faisait passer pour un réactionnaire. Deux mondes se côtoyaient ainsi, deux parallèles que rien ne destinait à se croiser. Et pourtant, le croisement a lieu pendant les années du succès de *L'Amant*. Duras devient trop connue, trop accessible »¹¹⁶.

Jean-Jacques Annaud rend *L'Amant* trop sensuel et populaire, et pourtant, il adapte fidèlement une grande partie du roman. Mais le problème d'Annaud est d'ignorer le discours anticolonialiste de Duras et des critiques universitaires. En effet, il s'agit d'une ambiguïté réelle et romanesque qui confère à Duras sa singularité dans le champ. Le film, à mon sens, symbolise une colonie française bien gérée par la France. Par conséquent, le conflit entre Français et Indochinois disparaît dans les images car le cinéaste veut installer le roman dans une dimension esthétique sexuelle. En cela, le film est récupéré par d'autres défenseurs d'un discours différent : celui de la libéralisation des mœurs. En outre, Panivong Norindr¹¹⁷ pense qu'Annaud montre la tentative réussie de subversion de l'ordre colonial qu'opèrent les personnages, le fleuve Mékong, la chaleur et l'image du Viêtnam. Norindr a sans doute raison quand elle affirme que

¹¹⁶ Jérôme Garcin, « Duras, forcément », in *Le Provençal*, le 30 juin 1991.

¹¹⁷ Panivong Norindr, *Phantasmatic Indochina : French colonial ideology in architecture, film, and literature*, Londres, Duke University Press, 1996, 216 p.

certains romans de Duras portent un discours anticolonialiste sous-jacent ou biaisé. Mais le film d'Annaud est d'abord sensuel esthétiquement parlant.

Grâce à ses adaptations littéraires, Duras fait davantage fructifier son capital symbolique et en tire des bénéfices sans précédent du fait que ses romans soient adaptés par les cinéastes français et internationaux. Ces cinéastes en luttant dans leur propre champ restreint permettent à Duras de renforcer davantage sa position. Il y a d'un côté les réalisateurs français, tout d'abord René Clément qui adapte Duras avec *Un Barrage contre le Pacifique* au cinéma dès 1958, et puis le mythe *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud en 1992, puis une seconde adaptation d'*Un barrage contre le Pacifique* de Rithy Panh, *Orage* de Fabrice Camoin en 2015 ou encore très récemment *La Douleur* d'Emmanuel Finkiel en 2017. Ensuite, parmi les réalisateurs internationaux, le cinéaste anglais Peter Brook adapte *Moderato cantabile* dès 1960 alors que le roman éponyme n'est publié que deux ans auparavant. Autrement dit, en très peu de temps, un roman de Duras est reconnu par le cinéma anglais.

Par la suite, *Dix heures et demie du soir en été* est adapté par le cinéaste américano-grec Jules Dassin en 1966 et *Le Marin de Gibraltar* est adapté par le réalisateur anglais Tony Richardson en 1967. Enfin, un premier réalisateur asiatique s'intéresse aux œuvres de Marguerite Duras. En effet, le réalisateur japonais Nobuhiro Suwa achève un remake-commentaire du film *Hiroshima mon amour* en 2001. Par ailleurs, Duras occupe cette place unique d'auteur légitime qui adapte ses propres œuvres et réalise elle-même des films pour le cinéma à savoir : *Détruire, dit-elle* et *India Song*.

Enfin, outre le fait de cumuler les bénéfices tirés de sa légitimité dans le champ littéraire et ceux conférés par le cinéma, Duras est confortée dès les années 1960 par l'intérêt que lui portent les agents d'un autre champ : les universitaires et le champ académique. Leur attention se porte d'autant plus qu'à partir des années 1960, avec le paradigme émergent de l'anticolonialisme puis du postcolonialisme dans la recherche académique. L'œuvre de Marguerite Duras constitue un corpus légitimé par la position dominante de son auteure. À l'instar du discours de Frantz Fanon (*Peau noire, masques*

blancs, 1971) et à la suite des universités françaises, les universités notamment américaines intègrent la figure de Duras, entre autres cohortes d'intellectuels français cités et constituant la *French Theory*¹¹⁸. À la même époque, ce corpus théorique est consacré à travers le retentissement de l'ouvrage d'Edward Saïd : *L'Orientalisme*. C'est à partir de ces théories, à mon sens, que les universitaires affairés à leur propre champ ont absolument associé Duras et ses œuvres dans un débat anticolonialiste.

c) *Mort en fraude* (1957) : Marcel Camus

Mort en fraude et les films mentionnés au-dessus, ils sont catégorisés comme « film se déroulant en Indochine française ». La particularité de ce film cependant réside dans son lien avec la censure. Dans sa thèse, Delphine Robic-Diaz explique que le film a fait l'objet d'une ingérence de la censure : « en raison de quelques scènes dont le raccourci pourrait faire douter de la mission exécutée par la France en Indochine : interdiction aux territoires d'outre-mer »¹¹⁹. Elle souligne que le film a pour but de servir une propagande du cinéma français, « l'engagement de faire participer éventuellement le film *Mort en Fraude* aux manifestations agréées par le gouvernement et servant le prestige ou la propagande du cinéma français »¹²⁰. Et cela en dépit du fait que l'œuvre originale de Hougron avait été accueillie par un lectorat populaire et considéré comme inconséquent dans le milieu littéraire.

Mort en fraude est plus étudié par des chercheurs anglo-saxons parmi l'œuvre de Hougron sur l'Indochine car il est adapté en 1957 à l'écran par Marcel Camus. L'adaptation au cinéma offre un support pour le public international, élargissant ainsi son audience. Puis, dans la foulée de la sortie du film en Angleterre, le roman est traduit la même année par Mervyn Savillstop en anglais sous le titre *The Fugitive* comme en atteste la couverture de cette première édition similaire à celle du film.

¹¹⁸ François Cusset, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, 367 p.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁰ Delphine Robic-Diaz, *op. cit.*, p. 61-62.



Figure 6¹²¹ : la traduction anglaise de *Mort en fraude*, *The Fugitive* (1957).



Figure 7¹²² : la séquence de *Mort en fraude*.

C'est donc grâce à cette adaptation *Mort en fraude* qu'il est reçu dans le domaine académique anglo-saxon, notamment pour les études postcoloniales dans les années 1960¹²³. Cette situation contraste avec le fait qu'en France, il faudra attendre 1989 pour qu'une thèse soit consacrée au cycle indochinois dont *Mort en Fraude* constitue le premier volet : *Les Français dans le cycle de "La Nuit indochinoise"*¹²⁴. Autrement dit, il faut attendre la fin des années 1980 pour que les universitaires mettent en cause la colonisation française en Indochine. Dans sa thèse, Xuan Tue Nguyen étudie les images des personnages romanesques à travers *La nuit indochinoise* de Hougron. Par la suite, Henri Copin soutient sa thèse *L'Indochine dans la littérature française des années vingt à 1954, exotisme et altérité* en 1994. Il élargit son corpus aux romans de Pierre Loti, Claude Farrère, Roland Dorgelès, Eugène Pujarnicle pour examiner et comprendre les thèmes de l'exotisme et des altérités. En outre, Copin consacre un chapitre entier sur le thème de l'aventurier de *la nuit indochinoise* et défend la qualité d'écriture de l'auteur. Dans le champ cinématographique, en 1958, les cinéastes français manifestent leurs libertés d'expression dans le contexte de la Nouvelle Vague qui exerce un pouvoir symbolique. Cela représente un nouveau départ, une période de reconstruction. Le film

¹²¹ <https://www.flickr.com/photos/boydehaas/37941680674>, consulté le 28 avril 2017.

¹²² <https://s664.photobucket.com/user/francomac123/library/Travail%20en%20cours/Travail%20par%20albums%2011/Camus-1957-Mort%20en%20fraude?page=1>, consulté le 28 avril 2017.

¹²³ Jon Cowans, *Empire films and the crisis of colonialism, 1946-1959*, États-Unis, Johns Hopkins University Press, 2015, 448 p.

¹²⁴ Xuan Tue Nguyen, *Les Français dans le cycle de La Nuit indochinoise*, Thèse de doctorat en littérature, Bernard Hue (dir.), Université Rennes 2, 1989, 315 p.

controversé *Orfeu Negro* (1959)¹²⁵ est finalement reconnu à Cannes et récompensé aux Oscars.

1-2 Films : films intellectuels

a) *Hiroshima mon Amour* (1958) : La Nouvelle Vague en vogue

Parallèlement à ces adaptations, *Hiroshima mon Amour* sorti en 1958 constitue l'un des premiers films de La Nouvelle Vague. Ce courant du cinéma français est caractérisé par un changement de société et de mœurs, le désir de transformer le cinéma et de rompre avec les pratiques passées. Ces jeunes cinéastes anticonformistes comme François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette et Alain Resnais renversent les règles traditionnelles du cinéma français. Ces cinéastes engagés proposent une nouvelle manière de narrer leurs films en créant « le cinéma d'auteur ». Cette stratégie de subversion assumée constitue une excellente illustration de la rupture telle que Bourdieu la conçoit dans sa théorie des champs.

Alain Resnais demande à Marguerite Duras d'écrire le scénario d' *Hiroshima mon Amour*, présenté dans la thèse Mirei Seki comme un lieu de mémoire universel : « Hiroshima est un symbole de la mémoire historique ainsi que de l'oubli universel, car il faut savoir, à chaque moment, combien les êtres humains oublient facilement ce que ne doit pas l'être, mais en même temps combien ils résistent contre leur oubli »¹²⁶.

Cette offre à l'écrivain est motivée par son style singulier et lui-même anticonformiste tel qu'il est observable dans ses œuvres romanesques *Le Square* (1957) ou encore *Moderato cantabile* (1958). Cette nouvelle forme d'écriture correspond parfaitement à l'ambition subversive de la Nouvelle Vague. Le grand succès du film confère à Duras une diversification de son capital symbolique et lui permet d'être perçue comme une scénariste de la Nouvelle Vague. « Le capital symbolique n'est pas autre

¹²⁵ Marcel Camus, *Orfeu Negro*, Sacha Gordine production, 1958.

¹²⁶ Mirei Seki, *La différenciation de l'écriture chez Marguerite Duras*, Thèse de doctorat en littérature française, Mireille Calle-Gruber (dir.), Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2011, p. 48.

chose que le capital économique et culturel lorsqu'il est connu et reconnu, lorsqu'il est connu selon les catégories de perception qu'il impose [...] »¹²⁷.

En outre, *Hiroshima mon amour* constitue pour l'écrivain le parfait marchepied pour intégrer le milieu cinématographique. Elle va par là valoriser la valeur relative de sa propre espèce de capital. En parallèle, après avoir écrit le scénario de *Hiroshima mon amour*, Duras fonde son style d'écriture : d'une part, elle garde toujours une narration du Nouveau Roman ; d'autre part, il s'agit d'une écriture filmique proche des aspirations de la Nouvelle Vague. Elle affirme dans un entretien : « C'était comme si le mot que j'écrivais renfermait déjà en soi son image. La filmer, c'était poursuivre, amplifier le discours. Continuer à écrire, sur l'image. La question n'était pas de trahir le halo du texte, mais plutôt de l'exalter, d'en découvrir toute la présence physique »¹²⁸.

Finalement, il convient de relever qu'*Hiroshima mon amour* est une étape décisive pour la carrière de Duras car elle lui confère la légitimité de passer à la réalisation à partir de la fin de 1960 en continuant de s'inscrire dans le mouvement de la Nouvelle Vague, et de s'imposer comme auteur de films incontournables.

b) *India Song* (1975) : Anti-cinéma

India Song est un genre de provocation pour le Cinéma en général car il propose une forme cinématographique très singulière. Malgré tout, le film est sélectionné à Canne en 1975, Duras est considérée comme une réalisatrice-écrivain qui lui permettra de prendre une position reconnue dans le milieu intellectuel. Au Festival de Cannes en 1975, ce film est présenté en «sélection hors compétition» que certains critiques de cinéma voient comme une «consécration». Ainsi, le critique de cinéma et réalisateur Henry Chapier écrit: « *India Song* est l'immense événement du festival, l'unique film qui ne ressemble à aucun autre, et ; de toute évidence, le seul qui restera longtemps dans

¹²⁷ Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 160.

¹²⁸ Jonathan Hope, *Féminisme et technique : entretiens croisés entre Marguerite Duras et Avital Ronell*, <https://www.erudit.org/fr/>, consulté le 23 avril 2017.

nos mémoires lorsqu'on évoquera l'année 1975 »¹²⁹. Avant la consécration de Duras réalisatrice avec la projection de *India Song* en 1975, Marguerite Duras réalise avant cela *La Musica* (1966), *Détruire, dit-elle* (1969), *Jaune le soleil* (1972), *Nathalie Granger* (1972), ainsi que *La Femme du Gange* (1974). Ces films sont considérés comme des films d'auteur, autrement dit, ils ne ciblent pas un grand public ou ils sont pour but de provoquer le monde du cinéma.

Durant les années 1970-1980, Marguerite tourne d'autres films d'auteur, et elle se sert de son statut d'écrivain pour soutenir sa carrière cinématographique. Jean-Luc Godard relève la place du cinéma en disant : « Je gagne ma vie avec des films qui ne marchent pas. Je dois me servir de mon nom pour les faire [...] J'aimerais être vu et aimé sans que le spectateur connaisse le nom de celui qui a réalisé le film »¹³⁰. Finalement, le fait que *India Song* est reconnue par une institution cinématographique s'explique de la façon suivante : d'une part, la qualité du film est perçue comme hors-norme ; d'autre part, le Festival de Cannes confère un capital symbolique à la valeur sans équivalent dans le champ du septième art.

Après avoir évalué la valeur symbolique des œuvres de Marguerite Duras, nous nous intéresserons à la reconnaissance obtenue dans le domaine littéraire français de Marguerite Duras et de Jean Hougron.

2- Consécration universitaire :

L'auteur de nombreux ouvrages sur Duras, Alain Vircondelet rappelle qu'en 1972, Duras est inconnue dans le milieu littéraire. « En France, l'Université la dédaignait encore »¹³¹. Or, dans les années 1980-1990, Duras est une star dans les médias français. La reconnaissance de l'œuvre de Duras est augmentée lors que les colloques universitaires s'y consacrent. En 1994, le Centre Culturel International de Cerisy organise un colloque intitulé *Marguerite Duras* qui préside par le spécialiste de Duras

¹²⁹ Laure Adler, entretien préparatoire au numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, *Les yeux verts*, Archives IMEC.

¹³⁰ Interview avec Jean-Luc Godard présenté par Bernard Pivot, *Bouillon de culture*, France 2, Télévision France, 1993.

¹³¹ Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 8.

Alain Vircondelet. Le centre Cerisy est créé en 1952, a pour but de favoriser les échanges entre les artistes de tous les pays. Cet espace est reconnu comme une plateforme prestigieuse pour les écrivains. Les publications tirées de ces colloques sont considérées comme de grandes tenues par les agents du champ académique. Ensuite, juste un an après le décès de Marguerite Duras, Madeleine Borgomano¹³², une des plus grandes spécialistes de son œuvre, fonde la Société Internationale Marguerite Duras à Londres, puis l'association déménage en France. Cette création des amis de Marguerite Duras instaure la pérennisation de son œuvre et ainsi permettre sa transmission dans le temps.

2-1 Marguerite Duras :

Nous nous attacherons et nous intéresserons ici aux agents individuels ou institutions qui donnent cette *légitimité* à Marguerite Duras. Selon Pierre Bourdieu, il existe trois groupes caractérisés par leur fonction pour définir comme légitime le style d'une production littéraire sur le marché considéré. Il s'agit des écrivains eux-mêmes, des grammairiens¹³³ en charge de la codification de la langue légitime dans laquelle est composée l'œuvre en question, et enfin le corps des enseignants dont la fonction sera d'inculquer, au moins le respect, de cette norme supérieure au sein de la société considérée. Si l'exemple donné par Bourdieu concerne les productions linguistiques en général et le corps des instituteurs, ils nous semblent que dans le champ académique, cette division reste pertinente. En effet, ce sont des professeurs de littérature moderne, dans leurs travaux de chercheurs, et à travers ceux des doctorants qu'ils dirigent qu'ils étudient de façon exhaustive l'œuvre de Marguerite Duras sur toute la durée de sa vie. Se faisant, outre la production de biens académiques visant à renforcer leur propre position au sein de leur champ académique, cette marque d'intérêt et son envergure participe au processus de consécration de l'œuvre de Marguerite Duras dans le champ

¹³² Madeleine Borgomano, *Duras; Une lecture des fantasmes*, Bruxelles, Cistre, Coll. « Essais », 1985, 237 p. Et Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros, coll. « Cinéma », 1985, 201 p.

¹³³ Pierre Bourdieu et Luc Boltanski, « Le fétichisme de la langue », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 4, 1975.

littéraire et cinématographique au sein desquels elle défendait sa position, et ce même après sa disparition. Ces agents académiques n'ont pas cessé de se positionner dans leur propre champ depuis le jour de la disparition de leur objet d'étude ou auteure de tout ou partie du corpus qui font leur légitimité à l'Université.

a) Colloque de Cerisy (1993 et 2014)

Durant les années 1960-1970, l'existence de Cerisy est connue comme une institution qui se voulait très contre-institutionnelle (Jacques Derrida, 2005) et anticonformiste ainsi qu'un lieu alternatif de légitimation et de consécration d'idées mal reçues dans les institutions centrales¹³⁴. Cependant, les recherches sur le Nouveau Roman se voient légitimées dans les années 1970 à Cerisy où pas moins de deux colloques sont consacrés au Nouveau Roman. En 1971, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, et *Robbe-Grillet : analyse, théorie* en 1975. Laurent Martin montre comment Cerisy s'inscrit dans la structure du champ et la légitimation du Nouveau Roman par son association avec le paradigme structuraliste de cette époque. « Les contemporains exacts des nouveaux romanciers sont donc les nouveaux critiques de la première vague et c'est ensemble qu'ils se convertissent au Structuralisme ou à sa vulgate »¹³⁵.

Plus tard, *L'Amant* (1984) et son succès critique et commercial deviennent un objet d'étude pour de nombreux travaux et thèses. Le premier colloque consacré à Marguerite Duras se déroule en 1993 à Cerisy vient parachever la légitimité de l'œuvre, le style et l'auteure. En outre, au cours de cette rencontre, *L'Amant* (1984) constitue le thème principal du colloque¹³⁶.

En 2014, un second colloque consacré à Marguerite Duras se tient à nouveau. À vingt ans d'intervalle et dans le contexte de la commémoration du centenaire de la

¹³⁴ Laurent Martin, « Les colloques littéraires à Cerisy, 1968-1986. Entre nostalgie et avant-garde », in *Histoire@Politique, Politique, culture, société*, no. 20, mai-août 2013.

¹³⁵ *Ibid.*, p.12.

¹³⁶ Nous retrouvons des interventions sur *L'Amant* : « La mort dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* » par Alain Goulet. Projection de *L'Amant*, suivie d'une table ronde « Défaite d'une adaptation », ou encore « La photographie de famille dans *L'Amant* » par Pierre Saint-Amand.

naissance de l'auteure, nous remarquons à travers l'analyse du programme l'internationalisation de la recherche académique sur l'œuvre de Marguerite Duras. À partir de ce moment, les colloques sur Marguerite Duras se diversifient et font le lien entre son œuvre et la société contemporaine.

Finalement, l'œuvre de Marguerite Duras est étudiée, discutée et diffusée à Cerisy¹³⁷ où elle acquiert la qualification de grand auteur de la littérature française du XX^e siècle. Marguerite Duras reçoit la consécration universitaire mondiale grâce à ce colloque. À l'inverse, nous pourrions prendre l'exemple de Simone de Beauvoir, auteure majeure et de la même génération occupant une place tout aussi légitime dans le champ. Elle est une icône de la littérature contemporaine, notamment en raison de ses engagements féministes. Cependant l'œuvre de Simone de Beauvoir n'a jamais fait l'objet d'un colloque à Cerisy.

b) La société Internationale Marguerite Duras¹³⁸

Jean-Étienne Huret montre qu'il existe, en 2003, 254 associations francophones¹³⁹ d'amis et d'auteurs. Cela montre que les admirateurs continuent à s'intéresser à la vie littéraire des écrivains. C'est dans ce contexte que les admirateurs et spécialistes de Marguerite Duras créent une société internationale Marguerite Duras à Londres, en 1997, juste un an après la mort de l'écrivaine. Ils contribuent ainsi à pérenniser sa position dans le champ littéraire en créant de nouvelles instances de légitimation, qui permettent de prolonger la trajectoire, le statut de l'œuvre et de l'auteure disparue. En 2014, à l'occasion du centenaire de la naissance Marguerite Duras, se tiendra donc la même année que le second colloque de Cerisy, une conférence dédiée à Shanghai en

¹³⁷ Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras, Rencontre de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994.

¹³⁸ La Société Internationale Marguerite Duras est d'abord installée à Londres, en Angleterre, et par la suite, elle est transférée à Chaville en France. Les membres de la Société ont pour mission de défendre et d'étudier les ouvrages durassiens à travers le temps, de veiller aux bonnes conditions de leurs travaux et à la diffusion des œuvres de Marguerite Duras. La Société organise régulièrement des colloques internationaux, en coopération avec les éditeurs, les libraires, les critiques et les médiateurs des structures culturelles. Répétition déjà dit.

¹³⁹ Jean-Etienne Huret, « Guide des associations d'amis d'auteurs et des maisons d'écrivains », in *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2003, no. 4, p. 133.

Chine : *Le Mythe Duras cent ans, sans temps*¹⁴⁰. Concrètement, les membres de la Société Internationale Marguerite Duras ont pour but d'organiser des colloques internationaux pour pouvoir régulièrement communiquer dans des colloques et publier dans des revues au sujet de l'auteur. En particulier, la notion de réception peut être un grand axe à travers un espace différent, car pour le colloque de Shanghai, les spécialistes littéraires français et chinois produisent leurs articles académiques. L'œuvre de Duras traverse les frontières géographiques et elle peut être reçue dans un temps et dans un espace diversifié.

Le support de transmission est institutionnel, Régis Debray nous explique que, en un sens, la Société Internationale Marguerite Duras donne une valeur de transmission pour la société contemporaine. Par la mise en relation d'un *ici* (la société internationale de Marguerite Duras) avec un *ailleurs* (les chercheurs, universitaires, écrivains, et même les lecteurs), on pourra faire la connexion (avec la société). Dans l'autre sens, par la mise en rapport d'un *jadis* et d'un *maintenant*, on fera la continuité (avec la culture). La société Internationale Marguerite Duras a également pour vocation de fédérer les admirateurs de Duras *Durasphiles*, de la représenter, de la défendre, et à travers eux, de promouvoir la littérature du *Nouveau Roman*.

2-2 Jean Hougron : portrait du plus célèbre des écrivains inconnus

a) *La Nuit indochinoise* : un objet pour la littérature comparée

Dans les années 1930, Louis Malleret est l'un des premiers chercheurs qui s'intéressent aux notions d'exotisme et d'aventure en Indochine dans la littérature. En 1934, il établit un recensement au sein duquel figure un total de 261 auteurs pour 376 titres dans son ouvrage *Exotisme indochinois dans la littérature française* dans lequel il montre un paysage littéraire indochinois de 1860 à 1934. À sa suite et de nos jours,

¹⁴⁰ École Normale Supérieure de la Chine de l'Est (organisateur), *Le Mythe Duras cent ans sans temps*, Shanghai, le 23 décembre 2014.

le spécialiste de littérature comparée, Bernard Hué, périodise la littérature sur l'Indochine en trois périodes : 1862-1913, période d'émergence ; 1913-1940, période d'affirmation d'une littérature coloniale ; 1940 période jusqu'à la fin du XX^e siècle, période de « survivances ».

Comme objet d'étude universitaire, les romans sur l'Indochine de Jean Hougron publiés dans les 1950 et 1960 s'inscriraient donc dans la troisième période de Bernard Hué. Dans le champ académique, Hougron n'est pas considéré comme un écrivain suffisamment important pour devenir un objet d'étude en soi, à commencer par cette thèse dans lequel il n'est qu'un point de comparaison pour apprécier la place exceptionnelle de Duras. De plus, l'œuvre de Hougron a été l'objet d'autres comparaisons et rapprochements avec différents auteurs tels que Pierre Loti ¹⁴¹. Hougron n'offre qu'une contribution littéraire parmi d'autres du regard européen sur l'Indochine.

b) La seconde vie de *Mort en fraude* : études postcoloniales cinématographiques

En 1957, sort sur les écrans *Mort en fraude* qui est le premier film de Marcel Camus qu'il adapte du roman éponyme de Jean Hougron. Il y élabore un thème d'actualité brûlant de l'époque : la guerre d'Indochine. De surcroît 1957, année au cours de laquelle Camus réalise le film correspond également au moment où la France s'enlise de plus en plus dans le conflit algérien. En effet, le fait que *Mort en fraude* soit adapté au cinéma est un fait capital dans la trajectoire de son auteur dans le champ littéraire avant de rester à sa marge des décennies durant. Ses romans figurent finalement en tant que corpus en littérature comparée à partir des années 1980-1990, à l'instar des travaux d'Henri Copin. Puis, le film *Mort en fraude* figure dans le champ des études de cinéma, mais pas l'écrivain auteur du roman adapté. L'auteur est complètement oublié dans les années 1980. Cependant, grâce aux études en sciences humaines, et en tout premier lieu les études postcoloniales, l'auteur et son œuvre réapparaissent sans accéder à une place

¹⁴¹ Pierre Loti, *Un pèlerin d'Angkor*, Paris, Calmann-Lévy, 1911, 234 p.

centrale. Cet intérêt académique réside dans l'étude de la décolonisation en général et tout particulièrement la guerre d'Algérie à travers laquelle les universitaires réfléchissent aux notions telles que « identité » et « altérité ». Le champ académique français et américain s'orientent vers les études postcoloniales à travers un corpus très diversifié. Il s'agit entre autres des contributions d'Aimé Césaire ou de Franz Fanon, et de celles de chercheurs telles que Edward Saïd, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak et Pascal Blanchard qui s'interrogent sur le *fait colonial* à travers l'analyse de productions culturelles telles que les romans ou les films¹⁴².

L'archétype réside dans la relecture par Edward Saïd du roman *Salammbô* de Gustave Flaubert, au sujet duquel il souligne dans son ouvrage *L'Orientalisme* : « [...]l'importance de la métaphore de dévoilement dans le rapport (littéraire) de l'Occident avec l'Orient. [...] la femme dans *Salammbô* permet également de rattacher le roman, par le rôle qu'elle y occupe, à la tradition exotique du XIX^e siècle »¹⁴³. Plus tard, Edward Saïd analyse également les œuvres d'Albert Camus à travers *L'Étranger* et *La Peste*, et en propose une critique postcoloniale: « [...] trouve dans sa lecture postcoloniale de ces textes des attitudes racistes et ambivalentes, [...] »¹⁴⁴.

Par ailleurs, du fait que les études cinématographiques s'intéressent aux notions « esthétique » et « exotisme », elles s'appuient sur un corpus filmique constitué d'œuvres de l'époque coloniale. C'est dans ce contexte que *Mort en fraude* est récupéré par le champ académique postcolonial qui lui donne sa seconde vie. Durant les années 1970, l'historien Marc Ferro¹⁴⁵ défend l'idée selon laquelle les œuvres cinématographiques doivent être considérées comme des archives historiques, et qu'elles créent un lien entre

¹⁴² Sandrine Lemaire et Nicolas Bancel, *Culture coloniale en France de la révolution française à nos jours*, Paris, CNRS, 2008.

¹⁴³ Dominic Marcil, « Salammbô : exotisme et altérité », in *Postures*, Dossier « Espaces inédits : les nouveaux avatars du livre », no. 8, p. 143-153, 2006.

¹⁴⁴ Bodil Prestegaard, *L'Indochine française dans l'œuvre de Marguerite Duras : une lecture postcoloniale*, Mémoire en Master en Littérature et civilisation française, GeirUvsløkk (dir.), Université I Oslo, 2001.

¹⁴⁵ Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », in *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, p. 31-62.

l'histoire et la société. Ses travaux¹⁴⁶ enrichissent en quelque sorte les recherches cinématographiques. Par la suite, dans les années 1980-1990, ses méthodes scientifiques sont massivement utilisées dans les analyses cinématographiques. « [...] Le cinéma est observé, non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche sociohistorique qu'il autorise. [...] La critique ne se limite pas non nécessairement »¹⁴⁷.

En parallèle, le film s'applique dans l'histoire culturelle. Il faut noter que l'historien Pascal Ory analyse des films historiques à travers leur production, leur médiation et leur réception. De même, Sylvie Lindeperg observe des films de guerre comme des liens entre le cinéma et la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Enfin, plus récemment, des recherches telles que celles de Jon Cowans¹⁴⁸ et de Delphine Robic-Diaz, se concentrent sur les films de la colonisation de la guerre de l'Indochine. C'est grâce à ce faisceau de recherches universitaires que l'œuvre de Hougron réapparaît sans comparaison possible avec la place ultra-dominante occupée par Marguerite Duras.

En effet, la trajectoire des deux écrivains sont séparées dans le champ en raison du poids différent des ressources symboliques accumulées par chacun des auteurs. Or cela ne suffit pas à justifier la position distinguée de Marguerite Duras dans le champ. Par la suite, nous nous intéresserons à la rupture qu'introduisent les médias, c'est-à-dire, à nous intéresser aux représentations diffusées à travers la radio et la télévision.

3- Trajectoires divergentes :

La radio est un nouvel apport de matière organisée (Régis Debray), elle influencera au fur et à mesure une trajectoire d'un écrivain selon son public. Marguerite Duras et Jean Hougron sont souvent invités à la radio, ils y présentent leur activité littéraire, le

¹⁴⁶ Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de société : une source nouvelle pour l'Histoire*, Paris, Hachette, collection « Pédagogies pour notre temps », 1975, 135 p. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire, Le cinéma agent et source de l'histoire*, Paris, Denoël et Gonthier, 1977, 168 p.

¹⁴⁷ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, folio histoire, p. 41.

¹⁴⁸ Jon Cowans, *Empire films and the crisis of colonialism 1946-1959*, Batimore, Johns Hopkins University Press, 2015.

plus souvent la publication d'un roman. Or, des caractères d'une radio soumettent à d'un public. En 1955, la première émission littéraire populaire *Le Masque et la plume* est créée par Michel Polac et François-Régis Bastide. Dans cette émission, la critique des livres y occupe une large place pour une audience jamais atteinte opérant une véritable rupture dans le champ littéraire tel qu'il avait été organisé jusqu'à cette époque. À partir de ce moment-là, la transmission de la littérature française est monopolisée par ce nouveau média dominant comme il ne l'avait jamais fait auparavant. Il peut dompter une opinion publique et littéralement fabriquer le goût d'un consommateur au moins de ce discours dominant diffusé par les ondes et susciter le désir de consommer cette littérature pour mieux se distinguer. Des années 1950 aux années 1980, la concurrence institutionnalisée entre quelques stations de radio – Radio France (France inter, France Culture), RTL, Europe 1 et RMC – exerce un monopole attaqué seulement par l'avènement de la télévision. Le paysage radiophonique est alors occupé par un petit groupe d'intellectuels prescripteurs du goût à une échelle inédite. Dans un contexte postcolonial, à partir de 1964, comment s'opère la transmission des œuvres de Marguerite Duras et de Jean Hougron dans le paysage radiophonique français ? Pour répondre à cette question, nous opérerons une comparaison entre une radio de gauche et d'une radio de droite, de 1964 à nos jours : France inter et RTL. Nous analyserons aussi les émissions de France Culture consacrées à Marguerite Duras et confirmer le fait que les personnes intéressées par Duras sont des auditeurs "distingués". Les médias de masse se développent davantage avec la popularisation de la télévision et la place prestigieuse de la littérature semble devenir accessible à tous. À ce titre, l'émission télévisuelle *Apostrophes* est l'archétype de ce système de production culturelle et de prescription du goût en matière littéraire de cette époque.

Comme le montrent Frédéric Barbier et Catherine Bertho-Lavenir, dans *L'Histoire des médias*, dès le début, la radiodiffusion est liée avec les pouvoirs publics. « La radio, elle inaugure de nouvelles formes de financement par la publicité. Industrie de programme, elle pose plus directement que le cinéma le rapport des relations avec l'État,

puisque, dans de nombreux pays européens, des stations de radiodiffusion sont, au cours des années trente, exploitées directement par les pouvoirs publics »¹⁴⁹.

Dans le champ médiatique comme dans le champ littéraire, nous partons de l'hypothèse qu'il existe, dans les émissions radiophoniques, des opinions et des discours dominants. Cette hypothèse nous fait réfléchir à une question « qui écoute quoi ? » Un électeur de gauche écoute-t-il forcément une radio de gauche ? Un patron de droite écoute-t-il seulement une radio de droite ? Il semble que non, la question étant plus complexe. Il s'agit pour les auditeurs aussi bien de gauche ou de droite d'acquérir des capitaux culturels et spécifiques. Nous souhaitons aborder cette question dans cette section. Dans notre corpus, nous avons deux écrivains, qui hormis les traitements au même moment de fictions se déroulant en Indochine, que tout oppose dans le champ littéraire à commencer pour Marguerite Duras, une lecture exigeante induisant un lectorat distingué, tandis que Jean Hougron chantre de l'exotisme et du récit militaire sera réduit à un lectorat populaire moins doté en capitaux culturels que les adeptes de Duras.

Dans les années 1960, la radiodiffusion est un quasi-monopole d'État tout en tolérant quelques stations privées, comme Europe n°1. En France, il existe toujours une opposition politique droite-gauche dans les médias, notamment à la radio, et plus encore depuis la privatisation de la télévision et de la radio dans les années 1980. La loi du 29 juillet 1982 signifie la fin du monopole et la création de la haute autorité publique. Cette dernière accorde les autorisations d'exploitation des stations de radio et des chaînes de télévision, nomme les présidents des chaînes de télévision publiques, établit le cahier des charges et veille aux règles de concurrence. À partir de ce moment-là, il existe des radios publiques qui sont financées par des fonds publics tandis que de leur côté, les radios privées sont financées par des capitaux privés et tirent leurs revenus de la publicité.

¹⁴⁹ Frédéric Barbier et Catherine Bertho-Lavenir, *op. cit.*, p. 203.

3- 1 Marguerite Duras

a) France Culture : Auditeurs distingués

Depuis longtemps, France Culture accueille un public minoritaire et distingué. Son auditeur cible est doté d'un capital culturel important dont le goût est justement de le faire fructifier à l'écoute des programmes de cette station. C'est par ce truchement que l'œuvre de Marguerite Duras est massivement représentée à France Inter. En revanche, celle de Jean Hougron y est quasiment ignorée, il n'est invité qu'une fois par Jaques Chancel dans *Radioscopie* en 1974.

Ce décalage de fréquence de programmation entre les deux écrivains nous pousse à réfléchir à la place occupée par les médias de masse dans le processus de domination sociale des différents représentants des champs qui ont les faveurs de l'antenne. La logique des émissions de France Culture s'adresse le plus souvent aux lettrés ou à des auditeurs supposés tels, qui aspirent à appartenir à cette communauté dominante d'un point de vue culturel. Elles ne représentent pas de grands intérêts commerciaux mais culturels. De par ce que France Culture représente culturellement et intellectuellement, un public cultivé auparavant peut devenir familier de l'œuvre de Duras et va s'y intéresser. Marguerite Duras intègre ainsi le corpus des biens culturels d'un groupe mieux doté en capitaux culturels alors que Jean Hougron ne bénéficie pas d'une telle visibilité et semble cantonné à un lectorat moins doté, auditeurs d'autres programmes radiophoniques plus populaires.

Marguerite Duras est invitée pour la première fois dans l'émission *Le Masque et la plume* de Michel Polac en 1963. Le présentateur de l'émission occupe alors une position de domination à son époque au sein du champ culturel en général et tout particulièrement celui de la littérature. Il est écrivain, critique littéraire, politiquement marqué à gauche mais surtout la voix du goût littéraire de son époque à travers l'animation d'un des programmes radiophoniques les plus suivis. Jean Hougron quant à lui, ne semble pas avoir eu les faveurs de la radio avant 1974 et l'invitation de Jacques

Chancel à intervenir dans le programme *Radioscopie* et de Bernard Pivot dans *Apostrophes* qui sont les deux émissions de culture générale. Ce sont des programmes de vulgarisation dont les deux animateurs ne sont pas critiques littéraires ni prescripteurs du goût mais plus à droite, et davantage dans l'empathie pour ses invités pour le journaliste vedette du Tour de France.

Cette dichotomie sociale se retrouve par ailleurs dans la chanson *Les Bobos* de Renaud Séchan dans laquelle il dépeint une nouvelle classe sociale: « On les appelle bourgeois bohèmes, ou bien bobos pour les intimes[...] Ils écoutent sur leur chaîne hi-fi, France-info toute la journée »¹⁵⁰. Dans *La Distinction*, Pierre Bourdieu montre que *l'habitus* selon l'origine sociale produit différentes manières d'être qui permettent d'expliquer les différences culturelles et sociales entre les individus. On sait que les auditeurs de RTL ont un capital économique stable mais leur capital culturel est inférieur à celui des auditeurs de France Culture. Régis Debray pense que les médias ont un public, et qu'ils ne fabriquent pas de communautés. Dans le domaine littéraire, la radio est un apport de communication entre un auditeur et un écrivain, et elle doit avoir une logique de marché. Radio France est financée par les contribuables et doit proposer à ses auditeurs des émissions « tout public ». Or, l'œuvre de Marguerite Duras occupe une place remarquable dans le temps et dans l'espace radiophonique. De son côté, France Inter construit une chronique parodique se moquant de Marguerite Duras¹⁵¹, car, France Inter constate, d'une part, que l'écrivain est une icône de la littérature contemporaine et qu'une chronique satirique fait écho à la société ; d'autre part, Marguerite Duras est hyperprésente dans le champ médiatique au cours des années 1980-1990 où elle distille ses opinions politiques sur l'actualité de son époque notamment à travers sa collaboration avec le quotidien *Libération*. Elle déclare souvent qu'elle est de gauche et cela correspond à la ligne éditoriale de France Inter à son époque.

¹⁵⁰ Renaud Séchan, *Les bobos*, Paris, Virgin music, 2006.

¹⁵¹ « La chronique de Christine Gonzalez », France Inter, 2017. <https://www.franceinter.fr/emissions/la-chronique-de-christine-gonzalez/la-chronique-de-christine-gonzalez-03-novembre-2017>, consulté le 12 mai 2018.

Au contraire, sur RTL, les émissions s'orientent vers le grand public comme « *Histoire de savoir(s)* », car la station transmet une connaissance générale et populaire.

Enfin, sur RTL, une grande partie des discours anticoloniaux est totalement ignorée ; seule une certaine forme d'histoire est privilégiée. Elle est remplacée par le thème aventurier ou exotique : les œuvres de Pierre Loti, Lucien Bodard, Jean Lartéguy et Jean Hougron sont abordées en les reliant à la guerre d'Indochine. C'est-à-dire que l'Histoire de France est le cœur de ses sujets. Depuis la popularisation de la radio, chacune d'entre elles assume sa position politique et économique pour que leurs places respectives soient stables et solides dans le champ médiatique. Edgar Morin pense qu'il existe un conformisme standardisé entre médias privés ou d'État et qu'ils instituent une combinaison concurrentielle entre eux.

b) RTL : une radio populaire

La radio est populaire depuis son origine. Il s'agit des émissions et programmations qui poussent à distinguer le public. Nous venons de voir la radio France Culture qui accueille en général un public lettré. La Radio RTL est considérée comme une radio populaire dans le champ radiophonique, par les programmes qu'elle propose et l'origine sociale de ses auditeurs : il s'agit de la classe moyenne et populaire. Ainsi, la littérature populaire rencontre son public. Le nom de Jean Hougron est souvent accompagné de ceux de Lucien Bodard, Max Clos, Jean Lartéguy car ils sont tous classés dans la même catégorie des écrivains. C'est-à-dire, ils dépeignent souvent la guerre d'Indochine dans laquelle ils l'ont vécue. À la radio, une émission radiophonique présente ces écrivains avec les dates historiques, c'est-à-dire, dix ans après la guerre d'Indochine, vingt ans, trente ans, quarante, cinquante¹⁵².

¹⁵² « *Les soldats oubliés qui furent prisonniers dans la guerre d'Indochine* », Radio Courtoisie, 2004. « *Fin de partie coloniale* », France Culture, 2011. « *Histoire des relations de l'armée à la notion* », France Culture, 2012. « *Laos. 60^{ème} de l'indépendance. La régionalisation rapide d'un pays enclavé ?* », France Culture, 2013. « *Le déclenchement de la guerre d'Indochine* », France Culture, 2015. « *Guerre d'Indochine* », France Inter, 2015. « *Un père venu d'Asie* », France Culture, 2016. « *La guerre d'Indochine* », Radio Courtoisie, 2017. « *Dans l'enfer de Diên Biên Phu* », France Inter, 2019. « *Souvenirs d'un journaliste happé par la guerre du Vietnam* », France Inter, 2019.

Tous les dix ans, la radio commémore la guerre. Nous avons remarqué que le romancier et le cinéaste Pierre Schoendoenffer est beaucoup plus présent dans le champ. RTL a rendu hommage au réalisateur de la *317ème section*. Il est également souvent traité sur France Inter. En effet, s'il était agi seulement d'un écrivain de témoignage de la guerre d'Indochine, il aurait été ignoré. Et c'est sa production cinématographique qui lui permet de susciter l'intérêt des radios aussi bien populaires que celles dites intellectuelles.

Les audiences de France Inter et France Culture sont issues souvent de la classe moyenne, la couleur politique plutôt centre gauche. Nous avons vu que Radio France diffuse de nombreuses émissions sur Marguerite Duras. Dans le champ radiophonique, France Culture est considérée comme lettrée et distinguée avec une programmation d'émissions littéraires ambitieuses.

Les médias ont un public, ils ne fabriquent pas de communautés (sinon ponctuelles et volatiles)¹⁵³. La radio est donc un apport de communication entre un auditeur et l'écrivain et elle s'inscrit dans une logique de marché. Pour une radio publique comme France Culture ou France Inter, en général, ce n'est pas le marché qui fait la loi. C'est avec ces caractéristiques de fonctionnement qu'elle peut proposer aux auditeurs, des émissions littéraires classiques, légitimes sans tenir compte des mesures d'audience, et encore moins des parts de marché. Nous pouvons ainsi observer que dans ce contexte, Marguerite Duras est beaucoup plus traitée, et discutée que Jean Hougron en volume et dans le temps. Si France Inter peut se permettre de construire une chronique de parodie dans le genre humoristique dans laquelle les chroniqueurs se moquent de Marguerite Duras, cela montre d'une part, que les auditeurs de France Inter s'intéressent toujours à l'écrivain dans le temps ; et d'autre part, que l'auteure de *L'Amant* représente une icône littéraire dans un espace social large. Elle peut encore attirer de nouveaux lecteurs à travers la radio. Par ailleurs, Duras exprime très souvent ses opinions politiques sur

¹⁵³ Régis Debray, « Malaise dans la transmission », in *Les cahiers de médiologie*, no. 11, janvier 2011, p. 16-33.

son époque, ou plutôt, elle donne sa vision du monde. La fameuse phrase de Pierre Desproges concernant Marguerite Duras : « Marguerite Duras n'a pas écrit que des conneries, elle en a tourné aussi »¹⁵⁴. Le second degré de l'humoriste signifie que l'auteure d'*Un barrage contre le Pacifique* plaît aux publics malgré ses styles littéraires singuliers.

En France, chaque période télévisuelle a une émission littéraire dominante à la télévision. Nous prenons plusieurs émissions littéraires et culturelles pour voir comment Marguerite Duras se place dans le temps à travers les émissions télévisuelles : *Apostrophe*, *Ex libris*, *Ce soir (ou jamais)* et *On n'est pas couché*.

c) *Apostrophes* : Émission prestigieuse

En 1984, Marguerite Duras obtient le prix Goncourt avec son roman *L'Amant*. Elle est invitée par Bernard Pivot qui lui aussi, est une icône à la télévision. Bernard Pivot est tout d'abord un journaliste économique qui, par la suite, passe à la critique littéraire au *Figaro*. L'émission commence en 1975, période à laquelle les romans sont vulgarisés par un nouveau format : le Livre de Poche.

Il est vraisemblable que l'entretien entre Marguerite Duras et Bernard Pivot à l'automne 1984 ait fait augmenter le chiffre des ventes des éditions de Minuit.

L'émission dure une heure et est consacrée aux livres, notamment à ceux qui appartiennent à la littérature. En 1984, Pivot consacre une émission entière à Marguerite Duras. L'émission est diffusée en première partie de soirée, c'est-à-dire, le vendredi soir à 21h30 sur Antenne 2. C'est à partir de cette émission littéraire prestigieuse que nous faisons un lien avec la notion de pouvoir symbolique. C'est au prisme de la domination de ce pouvoir symbolique à la télévision que nous sommes amenés à réfléchir à l'effet médiatique dans la société française.

Apostrophes représente en quelque sorte le salon de Flaubert où les bourgeois ont le pouvoir de structurer le champ littéraire et de fabriquer une *doxa* littéraire dans la

¹⁵⁴ Pierre Desproges, *Textes de scène*, Paris, Le Seuil, 1988.

société. L'émission de Bernard Pivot s'efforce d'éduquer son public à la littérature, mais reste toutefois une émission haut de gamme. Les invités sont choisis par un petit groupe, c'est-à-dire que la production et les débats sont directement dictés par l'actualité dans la littérature française contemporaine. En revanche, la culture de salon est limitée à un groupe de bourgeois, car le livre demeure un bien rare et prestigieux au XIX^e siècle. Au contraire, la télévision est d'une part la mise en scène du salon d'autrefois rendu accessible à un public populaire qui assiste mais ne participe pas à la discussion.

Apostrophes est une grande plateforme pour les écrivains de son époque, l'émission est, à la fois, prestigieuse et commerciale. Quand il reçoit Marguerite Duras, Bernard Pivot présente tous les « produits » culturels présents autour d'elle, comme Catherine Deneuve (figure 8). *Apostrophes* est une émission « branchée » pour le public intellectuel tout au long de son existence à l'antenne de 1975 à 1990, paradoxalement méprisante pour la télévision, estimant que l'art ne doit pas être gratuit.

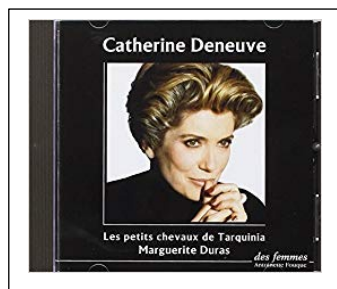


Figure 8 : Catherine Deneuve lit *Les petits chevaux de Tarquinia*, éditions Des femmes, 1981¹⁵⁵.

3-2 Jean Hougron : le retour de l'exotisme en bande dessinée : *Aventure en Indochine*

Il s'agit d'un documentaire produit par la CPB films (Compagnie des Phares et Balises), qui coproduit notamment avec la chaîne publique franco-allemande Arte. CPB est connue en particulier pour ses films en bande dessinée comme *Juifs et musulmans - si loin, si proches*, et *Le monde sous les bombes - de Guernica à Hiroshima*, dans lesquels est traité un événement historique à travers un regard européen. *Aventure en*

¹⁵⁵ <https://www.desfemmes.fr/livre-cd-audio/les-petits-chevaux-de-tarquinia/>, consulté le 21 juin, 2017.

Indochine est réalisé dans un contexte où une institution gouvernementale, l'ECPDA (Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense), fournit ses archives, et où le documentariste Patrick Jeudy les mixe avec les récits de *La nuit indochinoise* de Jean Hougron. Par la suite, la chaîne publique française France 3 diffusera le documentaire en 2013. CPB films, durant ses 25 ans d'existence, propose par ailleurs ses documentaires en DVD¹⁵⁶. Il semble que cela vient du système de transmission dominant qu'est la *vidéosphère*, qui autour de *l'Histoire de l'Indochine*, se stabilise pendant un temps (Régis Debray). En fait, CBS films¹⁵⁷ produit une grande quantité de documentaires sur les événements historiques et culturels et peut ainsi renvoyer le téléspectateur à une ancienne réponse donnée sur une période de l'histoire de France. De plus, la diffusion sur support DVD est annoncée comme un événement qui peut, à son tour, être considéré comme archive stockable. C'est un nouveau signe adressé au public, et plus largement, au monde culturel français, où le DVD se désigne aussi comme apport de transmission historique. L'émission culturelle d'*Aventure en Indochine* jouit en général de la renommée de l'écrivain, ce qui lui assure une partie de l'audimat. À ce niveau, l'œuvre de Jean Hougron est revisitée par les images. Elle est revenue vers le public grâce à la télévision et au DVD.

Par ailleurs, de nombreux films furent tournés en Asie, dans un double souci d'évasion et de couleur locale. Dès les années 1950, le drame des aventures exotiques, aussi appelé « drame de la jungle », connaît son apogée. L'action s'y associe au dépaysement et aux fauves, appréciés du public, procurant une pincée d'épouvante agréable. Les événements sont censés se dérouler en Asie, dans les colonies françaises, cela va sans dire, mais on est encore loin, avec les intérieurs en studio, des paysages offerts par les décors naturels.

Si, le thème « *changer la vie* » est important pour les personnages « petits blancs » dans les récits de Hougron, on comprend que le réalisateur veut nous apitoyer sur le

¹⁵⁶ <http://cpbfilms.com>, consulté le 8 mai 2017.

¹⁵⁷ <https://www.cbsfilms.com>, consulté le 8 mai 2017.

sort malheureux des Indochinois face aux communistes (en *voix off*, les communistes vietnamiens envahissent le pays...), sous-entendu que la France doit sauver l'Indochine. Le documentaire se sert des récits d'aventures de Jean Hougron pour justifier les interventions militaires pendant la guerre d'Indochine. Il est certain que le documentaire ne peut pas contredire l'idéologie de l'ECPAD qui porte un message politique correct au sujet des militaires français. Ce documentaire opère une transformation dans la société. Il montre une Indochine qui subit les communistes vietnamiens que l'armée française essaie de sauver en vain. Gaston Bachelard évoque la mémoire imaginée dans *Fragments d'une poétique du feu* : « Il faut toujours s'attacher au passé et se détacher du passé. Pour s'attacher au passé, il faut aimer la mémoire. Pour se détacher du passé, il faut beaucoup imaginer. Et ces obligations contraires, voilà ce qui met en pleine vie le langage »¹⁵⁸.

Il apparaît que les récits indochinois de Hougron doivent être archivés dans la mémoire nationale. Or dans ce documentaire, nous retrouvons une grande partie de thèmes stéréotypés, c'est-à-dire que les institutions cinématographiques françaises gardent le même regard sur l'Indochine exotique : la femme asiatique congai et l'opium. « Quelle idée se fait de la congai le lecteur métropolitain ? Voilà la seule question intéressante. En France, on veut que la femme annamite soit douce, docile, voluptueuse aussi. –hé ! hé ! c'est une Orientale et même une Extrême-Orientale! -Belle et fidèle comme dans la chanson ? Mon héroïne sera donc douce, docile voluptueuse, belle et fidèle »¹⁵⁹. Finalement, *Aventure en Indochine* est un outil visant à transmettre l'exotisme dans le contexte de la guerre d'Indochine. Il nous montre une certaine compassion envers le peuple indochinois en justifiant l'intervention militaire française.

Dans ce chapitre, nous avons confirmé que les trajectoires de Marguerite Duras et de Jean Hougron se sont distinguées en fonction de la diversification de leur capital symbolique. Dans le chapitre suivant, nous proposerons pour notre étude d'ouvrir une

¹⁵⁸ Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 8.

¹⁵⁹ Eugène Pujarniscle, *Philoxène ou de la littérature coloniale*, Paris, Firmin Didot, 1931, p. 10.

discussion entre deux méthodologies : la théorie des champs de Pierre Bourdieu et la médiologie de Régis Debray.

Chapitre III.

Les éditeurs et les écrivains :

Dans le chapitre précédent, nous avons observé que la théorie des *Règles de l'Art* présente une limite, et semble incomplète pour expliquer la transmission littéraire de Marguerite Duras et de Jean Hougron en France. Pour répondre à cela, nous nous intéresserons aux éditions telles afin d'éclairer la notion de *médium*¹⁶⁰. « Le médium ne se confond pas avec ce qui se désigne comme « média » (le musée est le médium attiré de l'œuvre d'art). » Donc, les éditions sont des médiums qui lient la relation entre la littérature et le lecteur.

Dans un premier temps, nous insisterons sur le rôle des éditions françaises pour expliquer le processus de la transmission littéraire. Dans un second temps, nous mettrons l'accent sur la réédition du roman qui pourrait transformer les perceptions des œuvres de Duras et de Hougron dans des contextes différents.

1- Éditions :

Avec le film *Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras élargit son espace littéraire, alors qu'en revanche, l'œuvre de Jean Hougron reste marginale. Cependant, les éditeurs avec lesquelles Marguerite Duras et Jean Hougron collaborent, les éditions de Minuit et les éditions Robert Laffont, sont marquées par leurs engagements politiques dans l'histoire culturelle, c'est-à-dire que les éditions sont institutionnalisées (Gisèle Sapiro, 1999)¹⁶¹ : les éditions de Minuit s'engagent dans la Résistance¹⁶² (Élisabeth Parinet, 2004) et les éditions Robert Laffont renvoient aux éditions commerciales.

Rappelons que les deux écrivains commencent à écrire dans les années 1940-1950, qu'ils publient en même temps sur l'Indochine en 1950 : *Un barrage contre le Pacifique*

¹⁶⁰ Régis Debray, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶¹ Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 627-680.

¹⁶² Élisabeth Parinet, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 371-373.

est édité chez Gallimard, tandis que *Tu récolteras la tempête* chez Domat. Dès le départ, les deux romans subissent une différence de capital économique et culturel. Les éditions Gallimard ont des caractères littéraires car Gaston Gallimard rachète la *Nouvelle Revue française* (NRF) en 1911. Cette action de rachat diversifie le catalogue littéraire chez Gallimard. En revanche, les éditions Domat-Montchrestien sont spécialisées dans la publication d'ouvrages juridiques et économiques dans les années 1920-1930. Elles ne se lancent que très tard dans la publication de la littérature française, à partir de 1946, où elles représentent une influence minoritaire. Elles se spécialisent sur les livres juridiques qui sont regroupés dans la Librairie de droit et de jurisprudence (LGDJ). Cette dernière intègre les éditions Lextenso en 1987. Les deux maisons des éditions ont des caractéristiques très distinctives qui recueillent des lectorats différents.

En 1953, dans un contexte où les éditions ne produisent pas de grandes collections de littérature, les éditions Hachette souhaitent baisser le prix de roman : les premiers livres de poche paraissent en février 1953 pour 2 francs. Hachette lancent un nouveau concept de livre, le *Livre de poche*, comme un instrument de démocratisation de la lecture, « L'éditeur présente l'édition en poche comme un instrument de démocratisation de la lecture, grâce à son bas prix et à son réseau de distribution hors des librairies traditionnelles »¹⁶³.

Cette matière organisée (Régis Debray, 1999) pousse d'autres éditions à populariser, ou vulgariser, les livres. Ainsi, le marché du livre s'est progressivement industrialisé. Cette révolution de production de livres provoque un phénomène chez les éditeurs: ils mettent l'accent sur la quantité et la distribution: à titre d'exemple, les éditions *J'ai lu* signent des accords avec des supermarchés. « Des accords de distribution sont signés avec les chaînes de magasins Monoprix et Prisunic, qui lui permettent de toucher le public populaire »¹⁶⁴.

C'est la raison pour laquelle beaucoup d'éditions se lancent dans le développement du Livre de poche : *Gallimard* crée ses propres livres de poche en 1974, produit une

¹⁶³ Élisabeth Parinet, *op. cit.*, p. 404.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 407.

vingtaine de collections et sa stratégie vise une distinction du lectorat. En effet, le nouveau support *livre en poche*¹⁶⁵ bouscule les institutions littéraires traditionnelles, en raison de ses prix cassés¹⁶⁶. « La clé de ce succès est avant tout son prix de 150 F, soit 25% environ du prix de l'édition courante, ce qui implique que tous les coûts de fabrication soient réduits ». Avec leur distribution de masse, ces éditions dominent l'espace littéraire et cela crée un lien commercial étroit avec leurs lecteurs. Finalement, toutes les éditions présentent leur spécificité littéraire, par exemple, les éditions 10/18 publient des romans de fiction et de littérature étrangère.

De plus, des éditions rééditent des anthologies : Gallimard crée la collection *La Pléiade* pour légitimer ses auteurs, tandis qu'en revanche, Robert Laffont fonde ses collections pour cibler un lectorat encore plus spécifique. L'œuvre indochinoise de Jean Hougroun y est rééditée dans la collection *Bouquins* en 1979. Finalement, la collection prestigieuse de *La Pléiade* installe ses écrivains dans la catégorie “*écrivain français classique*” alors que les éditions Robert Laffont ciblent des lectorats de niche.

Avec la mondialisation des lettres, les romans français sont traduits dans le monde entier : deux processus différents accompagnent ces processus de traduction. En premier lieu, une trajectoire classique, c'est-à-dire que la traduction d'un roman français est réalisée juste après sa publication française : *Un barrage contre le Pacifique* est ainsi traduit en anglais, *The Sea Wall* par Herma Briffault, la même année que la publication française, en 1950. Nous pouvons l'expliquer du fait que *Gallimard* est caractérisé comme « production du savoir » en littérature. En deuxième lieu, il existe une seconde trajectoire plus atypique, comme la traduction de *Mort en Fraude* dont la traduction en anglais par Mervyn Savill ne paraît qu'en 1958, après la sortie de son adaptation filmique en 1957. Par ailleurs, dans le contexte qui nous intéresse directement, à Taïwan, l'œuvre de Marguerite Duras est massivement traduite après la distribution de *L'Amant* en DVD, en 2001, ce nouveau support numérique étant plus léger que la cassette VHS. Cette innovation est à mettre en parallèle avec le format poche du livre,

¹⁶⁵ « Séisme dans l'édition, la naissance du Livre de Poche », France Culture, le 10 décembre 2013.

¹⁶⁶ Elisabeth Parinet, *op. cit.*, p. 406.

reproductible très rapidement et en grande quantité. Nous sommes partis de l'hypothèse que l'arrivée du DVD de *L'Amant* à Taïwan pousse les éditions taïwanaises à retraduire et à rééditer l'œuvre de Marguerite Duras. Avec ce nouveau support, Marguerite Duras occupe une place importante et pérenne, pour une littérature étrangère, dans les traductions chinoises.

Le modèle de traduction est fondé dans les années 80 par Michel Callon, Bruno Latour et Madeleine Akrich. Ils s'interrogent sur les conditions de la production du savoir. « La notion de traduction, nous a permis d'échapper aux sphères, aux institutions, qui ont des frontières claires, découpées... Elle permet de comprendre comment des acteurs et des actants se connectent, se lient et s'intéressent les uns aux autres »¹⁶⁷.

Dans ce chapitre, nous prendrons la *médiologie* de Régis Debray comme modèle théorique afin de répondre à ces différentes problématiques. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux rapports du champ des éditeurs avec le champ du pouvoir, en nous posant la question : est-il existe une force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs, économique ou culturel notamment. Nous nous posons la question : un engagement politique d'une maison d'édition est-il un moteur important pour qu'un roman d'un écrivain soit reconnu dans le milieu littéraire ? Je comparerai les éditions engagées comme les éditions de Minuit et les éditions commerciales littéraires comme les éditions Robert Laffont, en présentant leurs médiateurs : Jérôme Lindon et Robert Laffont. Dans un second temps, j'analyserai la question des rééditions. L'œuvre de Jean Hougron est installée dans l'espace littéraire exotique, c'est-à-dire que la notion de *l'Autre* ou de *l'Altérité* (Henri Copin, 1994) est opérée dans *La nuit indochinoise*, ce qui a servi aux universitaires pour traiter les problématiques postcoloniales.

¹⁶⁷ Michel Callon, Robert Lhomme et Jean Fleury, « Pour une sociologie de la traduction en innovation », in *Recherche & Formation*, no. 31, 1999, Innovation et formation des enseignants, p. 113-126.

1-1 Les éditions de Minuit : éditions engagées

Les éditions de Minuit contribuent à structurer les milieux des éditions afin d'éclairer leur rôle de médium : par quels moyens contribuent-elles à restructurer le champ littéraire en suscitant de nouvelles instances de légitimité entre elles. Au début de sa carrière littéraire, Duras publie d'abord son premier roman *Les Impudents* aux éditions Plon, en 1943. Elle publie par la suite son deuxième roman *La vie tranquille* chez Gallimard grâce à l'aide de Raymond Queneau qui y est membre du Comité de lecture. L'auteure de la biographie de Marguerite Duras, Laure Adler note qu'au début de la carrière littéraire de Duras : « Elle écrivait très mal quand elle avait commencé à vouloir être écrivain, elle avait une telle idolâtrie de William Faulkner, notamment, qu'elle écrivait comme Faulkner, c'est vraiment Queneau qui lui a sauvé la mise »¹⁶⁸.

À partir des années 1950, elle collabore régulièrement avec *Gallimard* où elle publie son premier roman du « cycle indochinois »¹⁶⁹ *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Marguerite Duras est repérée par le médiateur Alain Robbe-Grillet qui pousse l'éditeur Jérôme Lindon à publier l'œuvre de Duras chez Minuit. Pendant longtemps, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet et Jérôme Lindon collaborent régulièrement dans l'espace des éditions, et ils sont représentés en une même image : résistants et antiautoritaires. Les trois jouent un rôle essentiel chez Minuit. De plus, *L'Amant* est publié en 1984 et Duras reçoit alors le prix Goncourt et connaît un grand succès en librairie. Dans ces conditions, les éditions engagées deviennent prestigieuses, au sens large, en publiant particulièrement des textes littéraires contemporains.

Les Éditions de Minuit sont clandestinement fondées par Jean Bruller, dit Vercors, et Pierre Lescure, en 1941, afin de publier les romans soutenant les actions de la résistance (Anne Simonin, 2008). Ils assument leur ligne politique après la Seconde Guerre mondiale et orientent les Éditions de Minuit vers l'engagement politique en publiant de nombreux ouvrages sur la résistance. « L'engagement des Éditions de Minuit apparaît

¹⁶⁸ « Marguerite Duras passionnément » de Laure Adler, France Culture, le 3 avril 2013.

¹⁶⁹ Bodil Prestegard, *op. cit.*, p. 4-5. « Les textes de fictions dont le cadre est l'Indochine sont avant tout la trilogie indochinoise (ou le « Cycle indochinois ») : *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) ».

dans leur catalogue : la littérature ayant pour sujet les années sombres est très nettement majoritaire en 1945 et 1946 - ce qui, vu l'histoire de la maison et la proximité des événements, n'a rien de surprenant »¹⁷⁰. En effet, sous l'Occupation allemande, Marguerite Duras construit un lien très fort avec d'autres résistants et par conséquent, Jérôme Lindon a confiance en elle. « Le champ des éditeurs ou des galeries et le champ des artistes ou des écrivains correspondants font que chacun des marchands du temple de l'art présente des propriétés proches de celles de ses artistes ou ses écrivains, ce qui favorise le rapport de confiance et de croyance sur lequel se fonde l'exploitation (les marchands pouvant se contenter de prendre l'écrivain ou l'artiste à son propre jeu, celui du désintéressement statutaire, pour obtenir de lui le renoncement qui rend possibles leurs profils. »¹⁷¹ Le spécialiste des éditeurs français, François Dosse¹⁷² montre que Jérôme Lindon, dirigeant les Éditions de Minuit durant un demi-siècle, symbolise la solidité du caractère éditorial. Jérôme Lindon privilégie les écrivains du Nouveau Roman comme Samuel Beckett, Michel Butor, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras. « Le nouveau roman apparaît comme un nouvel acteur dans le champ culturel des années soixante, propulsé à partir de pôles éditoriaux- essentiellement les éditions de Minuit où Jérôme Lindon fait figure de véritable mentor de la nouvelle génération, et Gallimard dont l'intérêt signifie la reconnaissance officielle de cette littérature - ainsi que de revues spécialisées, *Tel Quel*, ou d'hebdomadaires de gauche comme *L'Express* ou *France-Observateur* qui assurent un soutien et une diffusion non négligeables »¹⁷³.

En 1954, alors qu'Alain Robbe-Grillet devient conseiller littéraire, il publie *Les Gommages* qui est considéré comme l'un des premiers nouveaux romans. Les Éditions de Minuit attestent de leur singularité en regroupant les nouveaux romanciers de l'époque. En 1958, le groupe Nouveau Roman exprime son style littéraire en consacrant un numéro spécial dans la revue *Esprit* (figure 10) qui est fondée en 1932 par Emmanuel Mounier.

¹⁷⁰ Anne Simonin, *Les éditions de Minuit 1942-1955 : le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 2008.

¹⁷¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷² François Dosse, *Les hommes de l'ombre : portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014, 419 p.

¹⁷³ Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, 4^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2014, p. 182.

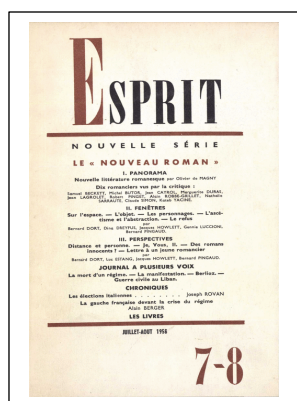


Figure 9 : La revue *Esprit* (1958)¹⁷⁴

Puis, dans le contexte historique de la guerre d'Algérie, les Éditions de Minuit publient, entre 1957 et 1962, vingt-trois ouvrages pour dénoncer la torture française en Algérie. Elles veulent défendre les droits de l'homme pour les Algériens, particulièrement, en 1958, en pleine guerre d'Algérie, elles publient audacieusement *La Question*. La parution en 1958 de *La Question* d'Henri Alleg attire tout particulièrement l'attention du public sur la pratique de la torture à laquelle recourt régulièrement l'armée française.

Henri Alleg, membre du Parti Communiste Français (PCF) et directeur du journal *Alger républicain*, et *La Gangrène* de Bachir Boumaza, militant au Front de Libération Nationale (FLN). Les deux livres traitent de la torture commise alors par le gouvernement français en Algérie. La censure de l'État français est mise en place immédiatement, tout comme, un peu plus tard, pour *Le Déserteur* de Maurienne (pseudonyme de Jean-Louis Hurst) en 1960. *Les Égorgeurs* Benoist Rey est publié en 1961.

En 1960, Marguerite Duras signe *Le Manifeste des 121*¹⁷⁵ dans lequel elle assume son engagement anticolonialiste. C'est à partir de ce moment-là que des universitaires cherchent une nouvelle interprétation de l'œuvre de Duras, notamment pour *Un barrage contre le Pacifique* qui est vu comme un roman anticolonialiste. Les Éditions de Minuit jouent un rôle essentiel dans l'opposition à la guerre d'Algérie, en cela, elles recueillent un lectorat anticolonialiste. Les intellectuels français se battent sur

¹⁷⁴ <https://esprit.presse.fr/tous-les-numeros/le-nouveau-roman/332>, consulté le 20 juillet 2016.

¹⁷⁵ Il est publié dans le magazine *Vérité-Liberté* en 1960.

l'indépendance de l'Algérie et sur la postérité sur l'avenir des colonies indochinoises. La question de la guerre de décolonisation produit une coupure politique entre la droite et la gauche. Les Éditions de Minuit sont cataloguées « éditions littéraires gauche-intello » qui imposent leur position d'anti-guerre dans la littérature. « L'engagement sur le problème algérien recèle d'abord des mobiles identiques à ceux de l'affaire Dreyfus : d'un côté, au nom des droits de l'homme et de la justice, des hommes offusqués par l'utilisation de la torture se regroupent ; de l'autre, ceux qui défendent Raymond Aron de Preuves se retrouvent sur le chemin de la dénonciation du colonialisme même si leurs analyses divergent sur la nature des enjeux »¹⁷⁶.

Les éditions de Minuit hésitent dès le départ à lancer leur format de poche mais elles ne rencontrent pas un grand public au moment de leur création. Elles préfèrent cibler un public distingué plutôt que de vulgariser leurs œuvres publiées. Cette politique fait que la maison n'est plus concurrentielle sur le lectorat, elle garde ainsi son indépendance. Si *L'Amant* avait été publié en format de poche, il aurait été plus lu à travers le temps. Nous pouvons constater qu'*Un barrage contre le Pacifique* est beaucoup plus lu que *L'Amant* car, lorsqu'un lecteur veut acheter un roman en poche, il en achète souvent un pour satisfaire sa curiosité. C'est dans cette manière de consommer le livre de poche que le roman d'Hougron est lu.

Duras construit un lectorat fidèle chez Minuit car il est caractérisé comme une maison d'édition « engagée ». Nous nous pencherons sur les romans qui sont publiés chez Minuit afin d'éclairer la position littéraire de Duras.

1-2 *Moderato cantabile* : la rupture littéraire chez Duras

Marguerite Duras publie *Moderato cantabile* chez Minuit en 1958. Ce roman est d'abord marqué par un changement de maison d'édition : de Gallimard à Minuit. Ce choix de changer d'éditeur permet à Duras d'accéder à un nouveau lectorat, d'autant plus que *Moderato cantabile* correspond également à un changement du style littéraire

¹⁷⁶ Pascale Goetschel et Emmanuelle Loyer, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, 4^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2014, p. 170.

de l'auteure. Avant cela, l'œuvre de Duras était publiée chez Gallimard, qui symbolise une maison d'édition de « littérature généraliste ». Tandis que les Éditions de Minuit incarnent la « littérature engagée », ce qui permet à Marguerite Duras d'y être reconnue dans le milieu littéraire. Comme le montre Gisèle Sapiro, « La notion de stratégie est également féconde pour étudier les univers de la création, où les individus doivent s'imposer, se faire un nom pour exister. Les stratégies d'auteur visent à accumuler du capital symbolique afin d'accéder à la consécration. Elles sont plus ou moins orientées vers la reconnaissance symbolique (par les pairs et les instances propres au champ littéraire) ou temporelle (la littérature comme moyen d'accéder à la réussite sociale, par la reconversion de la notoriété en capital économique, social et/ou parfois politique). »¹⁷⁷ En raison de leur engagement historique, les Éditions de Minuit sont une porte ouverte pour Marguerite Duras qui cherche davantage à être légitimée comme écrivaine subversive. L'écrivain Laurent Mauvignier y publie ses romans depuis 1999. Il écrit : « (Les Éditions de Minuit) sont une maison d'édition prestigieuse qui incarne une vision de grande qualité de la littérature, mais parce que pour l'auteur, hostile à une littérature bourgeoise et réconfortante, il n'y a aucune écriture qui ne soit pas de l'engagement. »¹⁷⁸

En 1984, *L'Amant* obtient un immense succès commercial, l'œuvre incarne le paradigme du Nouveau Roman en France et à l'étranger. Au sujet de sa popularité, *L'Amant* dépasse les 100 000 exemplaires vendus en quatre semaines lors de sa première apparition en librairie. Un total de 1 400 000 exemplaires seront vendus en librairie, auxquels il faut ajouter 2 400 000 exemplaires vendus en clubs. De plus, le roman se vend encore à 18 000 exemplaires par an. Le critique, Gilles Costaz explique le succès du roman : « Le succès de *L'Amant* peut s'expliquer par une certaine attente du public, avide de récits vrais, notamment de la part d'écrivains réputés « difficiles ».

¹⁷⁷ Gisèle Sapiro, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014, p. 82.

¹⁷⁸ Entretien avec Laurent Mauvignier, in *Dialogues contemporains I : Bergounioux, Detambel, Mauvignier* (avec J. Dürrenmatt), *La Licorne*, UFR Lettres & Langues, Université de Poitiers, 2000, p. 115.

Dans l'histoire des éditions françaises depuis 1960, plusieurs éditions regroupées monopolisent le marché afin de répondre à la question de la rentabilité. Elles mettent l'accent sur la distribution : l'achat de livres sur Internet (Amazon), les kiosques des gares ferroviaires, les librairies de supermarchés (Monoprix) etc. Elles dépensent de lourds budgets pour y faire de la publicité. Finalement, toutes les publications dépendent du marché. Or les Éditions de Minuit refusent pendant longtemps de lancer leur format poche, bien qu'elles en éditent quelques-uns. Dans le contexte de l'économie française, et de l'économie libérale en général, les éditions de Minuit exigent plus de stratégies pour garder leur indépendance et leur autonomie.

1-3 Témoignages de la guerre d'Indochine

La guerre d'Indochine a intéressé de nombreux lecteurs français car elle est représentée comme un territoire lointain. L'Indochine est caractérisée par une culture exotique asiatique aux yeux des lecteurs français. En France, ce sont d'abord des écrivains de témoignage qui publient leur œuvre chez de petits éditeurs.

En France, il existe de petites maisons d'éditions qui publient des romans sur l'Indochine durant les années 1960-1970, notamment des romans traitant le sujet de « la guerre d'Indochine ». Le spécialiste de la littérature d'Indochine, Henri Copin explique que la guerre d'Indochine fût dépourvue dans la littérature française. « La guerre d'Indochine a suscité une abondante littérature, née de la rencontre entre des situations et des personnages exceptionnels d'une part, et des journalistes et des écrivains d'autre part »¹⁷⁹.

Il souligne que la première période sur ce thème dans la littérature française sur l'Indochine, est le fait de soldats, de militaires, de missionnaires, de commerçants et de voyageurs et, que ce qu'ils écrivent sur l'Indochine est classée dans la littérature documentaire, particulièrement quand il s'agit de récits ou de journaux de voyage. Ce qu'ils

¹⁷⁹ Henri Copin, *op. cit.*, p. 290-293.

racontent dans leurs ouvrages de fiction vient de leurs propres expériences, de ce qu'ils ont vécu pendant les années qu'ils ont passées en Indochine.

Le premier manuscrit de Jean Hougron est refusé à quatorze reprises avant de trouver une maison d'édition. Il s'agit de la maison d'édition Domat qui accepte de publier son premier roman intitulé *Tu récolteras la tempête* en 1950. Mais, chez cet éditeur, Hougron accumule moins de capital culturel. Les romans de Jean Hougron sont écrits dans un style journalistique, il témoigne au plus près de la guerre en y observant la cruauté de la guerre d'Indochine. Durant les années 1950, de petites éditions comme Domat commence à imprimer ses romans au format du livre de poche. Pour un petit éditeur, la production d'un roman coûte très peu. On peut l'expliquer du fait que Domat ne prend pas de risque en publiant les romans de Hougron. Malgré un grand nombre de romans publiés chez Domat, Hougron est perçu comme un inconnu dans le milieu littéraire. Nous pouvons expliquer que Hougron est un écrivain de petit public qui est lié avec une maison d'édition moins dotée et moins pourvoyeuse de capital symbolique : Domat.

À part les éditions de Minuit et Domat, de nombreuses éditions commencent à rééditer les œuvres publiées pour enrichir leur catalogue. *Un barrage contre le Pacifique* est réédité chez Gallimard en livre en poche. Puis, l'œuvre de Jean Hougron est rééditée chez Robert Laffont. Ces deux dernières complètent les œuvres rééditées en les assortissant de préfaces, de commentaires, d'analyses littéraires afin d'orienter la lecture. Nous nous pencherons sur la réédition qui se décline sous deux formes : le livre en poche et l'anthologie.

2- Rééditions

2-1 Livre en poche

L'invention de Livre en poche influence la transmission littéraire dans un contexte au sein duquel le coût d'un roman a beaucoup baissé. En ce sens, le nombre de lecteurs en littérature se développe entre les années 1950 et 1980, avant la vulgarisation de télévision. Les lecteurs peuvent lire ce nouveau support léger dans les transports en

commun ou à la plage en vacances, c'est-à-dire que les conditions de lecture ne sont plus une contrainte. Cela caractérise que toutes les classes sociales peuvent facilement recevoir la littérature qui étaient réservée aux bourgeois auparavant. Cette rupture ne signifie cependant pas qu'il y ait eu, avec *Le Livre de Poche*, une quelconque forme d'innovation radicale (Bertrand Legendre, 2010) mais une *transmission* (Régis Debray, 1999) littéraire progressive.

Le Livre de Poche combine une capacité de commercialisation à très grande échelle et une politique éditoriale : d'une part, il réédite de grands classiques littéraires en remplissant son catalogue. De plus, chaque différente réédition, de nombreuses analyses sont proposées afin de guider la lecture. D'autre part, il donne l'occasion de publier les textes contemporains et les romans qui ont un public restreint. Le concept éditorial du Livre de Poche est fondé sur un principe de commercialisation de masse, en même temps qu'il met en jeu le statut du livre et de l'œuvre. La création du Livre de Poche peut, dans cette perspective, être analysée comme la conquête d'une position stratégique qui réside dans la capacité de l'éditeur à imposer un cadre de référence sur les plans éditorial, technique et commercial. Ce nouveau support bouscule le marché du livre¹⁸⁰ : fin 2005, le secteur poche représente 16 % du chiffre d'affaires global de l'édition – contre 7 % en 1980. Le développement du livre de poche est lié à l'industrialisation des éditions qui met l'accent sur les phénomènes de concentration capitalistes (Jean-Yves Mollier, 2015).

La diffusion de masse du livre de poche touche un public populaire : les illustrations du Livre de Poche figuraient presque systématiquement des personnages de romans, dont quelques best-sellers mondiaux, qui avaient été adaptés au cinéma, médium alors emblématique de la séduction des « masses ». Par exemple, le visage dessiné d'Isabelle Huppert dans *Un barrage contre le Pacifique*, œuvre adaptée alors au cinéma par Rithy Panh, faisait la couverture de l'ouvrage publié en Poche. En ce sens, les éditions

¹⁸⁰ Le succès est tel que l'on assiste en 1962 au lancement des collections Pocket, 10/18, Idées et Petites bibliothèque Payot, puis de GF et Médiations en 1963, Archives en 1964, Points et La petite collection Maspero en 1970, Folio en 1972 qui seront suivies par les collections Pluriel en 1976 et Champs en 1977.

inscrivent une œuvre dans une stratégie marketing, c'est-à-dire, que la présentation de la couverture de l'adaptation littéraire cible potentiellement les spectateurs qui ont vu le film.

Pour toucher un public dont ils imaginaient l'attrait pour le cinéma, les éditeurs de livre de poche avaient commencé par normaliser les illustrations du Poche. Grâce au poche, qui connaît son âge d'or durant les années 1960-1970, la littérature acquiert un nouveau public, avide, de plus en plus connaisseur et exigeant. Avec ce nouveau support de la littérature, les éditions créent des collections précises pour ses lecteurs afin de toucher le plus grand nombre. Le livre de Poche se vend très bien dans les librairies classiques qui ont un public d'étudiants ou de lycéens, dont le goût ne se limite pas aux dessins figuratifs ni ne dérive d'un conditionnement cinématographique. Par ailleurs, l'esthétique nouvelle introduite dans le design du Livre de Poche fut très vite appréciée de ce public. La période se caractérise par une mutation qui fait passer du système mis en place par Félix Alcan¹⁸¹, que l'on a dénommé l'alcanisme, à sa diffusion dans l'édition généraliste, accompagnant l'explosion du nombre d'étudiants et de sa soif de lecture.

Un barrage contre le Pacifique est réédité plusieurs fois en format poche chez Gallimard : d'une part, *Un barrage contre le Pacifique* est souvent sélectionné dans le programme scolaire. Dans ces rééditions, de nombreuses analyses complètent le texte original. Ce roman se fait rééditer dans un contexte au sein duquel on s'intéresse plus qu'avant au sujet colonialiste. La première réédition en format livre en poche est publiée en 1978. D'autre part ; *Un barrage contre le Pacifique* est reconnu dans l'histoire de la littérature française en raison de l'engagement politique de Duras. Dans les paratextes des rééditions, *Un barrage contre le Pacifique* est perçu comme un roman anticolonialiste. Le roman est rentré dans la collection le cercle Gallimard de l'enseignement pour les classes de lycée en 2005. Nous pouvons ainsi en tirer la conclusion que le roman est perçu comme un roman de savant.

¹⁸¹ Valérie Tesnière, *Le Quadrige 1860-1968*, Paris, PUF, 2001, p. 53-76.

Un roman qui traite d'un territoire colonial, peut attirer un nouveau lectorat à travers les nouvelles analyses littéraires. Dans ce cas-là, un éditeur peut se focaliser sur la formule de Bourdieu, « Intérêt au désintéressement », qui signifie que la réédition d'*Un Barrage contre le Pacifique* peut entreprendre la conquête de l'autonomie, et en même temps, qu'il est comme le processus de classification d'une œuvre littéraire.

En outre, la maison d'édition rassemble un ensemble d'œuvres d'un écrivain pour créer une collection désignée sous le terme d'anthologie. Dans la collection *Bouquins*, Robert Laffont fabrique un titre *La Nuit Indochinoise* pour rassembler les œuvres de Hougron. Elles nous servent à examiner une stratégie de lectorat qui est construite par Robert Laffont. Puis comme corollaire de ce processus, l'œuvre de Hougron peut être analysée par des universitaires.

2-2 *La Nuit indochinoise* : stratégie de lectorat d'une anthologie

L'idée de la collection *Bouquins* vient d'un voyage à Londres, de Robert Laffont qui est attiré par « l'exposition dans la vitrine d'une librairie d'un gros livre souple, une édition du *Capital* de Karl Marx chez Penguin »¹⁸². Il découvre une technique spéciale de brochage qui permet la fabrication de volumes de plus de mille pages, aux couvertures très résistantes. En 1979, Robert Laffont décide ainsi de lancer une collection particulière, mettant à Paris en circulation plus de 400 volumes qui rassemblent sous la forme de gros livres de poche quelque 2000 titres issus de tous les genres : littérature, essais, poésie, dictionnaires, récits de voyage offrant ainsi à Robert Laffont un catalogue infini de titres et une consolidation financière bienvenue. Les éditions Robert Laffont symbolisent le capital économique et culturel qui remplit un rôle de médiation dans l'espace littéraire. Dans le livre *Les hommes de l'ombre*, nous y trouvons des décideurs de chez Gallimard ou de chez Robert Laffont qui ont le pouvoir de redonner une valeur aux romans réédités. Les romans réédités sont sélectionnés par un petit groupe de personnes, c'est-à-dire que les éditeurs sélectionnent les œuvres littéraires

¹⁸² François Dosse, *op. cit.*, p. 207.

qui conviennent le mieux à un public choisi comme cœur de cible et consommateur potentiel.

C'est dans ce contexte qu'en 1989, La maison des éditions Robert Laffont regroupe sept romans de Jean Hougron pour publier le recueil *La Nuit indochinoise*. Y figurent ses sept romans : *Tu récolteras la tempête* (1950), *Rage blanche* (1951), *Soleil au ventre* (1952), *Mort en fraude* (1953), *les Portes de l'aventure* (1954) et *Les Asiates* (1954), qui jusque-là, étaient édités chez Domat, puis *La Terre du barbare* (1958), publié chez Del Duca. *La Nuit indochinoise* est publiée dans le cadre de la collection « Bouquins » chez Robert Laffont. Guy Schoeller lance cette collection qui a pour but élargir son public de lecteurs. Pour Jean Hougron, il s'agit d'une reconnaissance de sa qualité littéraire. Durant les années 1950, les romans d'aventures recueillirent un public de lecteurs très limité, mais fidèle. À cette époque, les romans sur l'Indochine sont peu nombreux et difficiles d'accès.

Rappelons le contexte : le marché français de l'édition est à son apogée dans les années 1960-1970, les maisons d'édition comme Gallimard, Hachette et Robert Laffont sont dirigées par un groupe d'éditeurs restreint comme Claude Gallimard, René Julliard, Henri Filipacchi et Robert Laffont. Ces derniers sont de grands médiateurs dominants entre la littérature et le lecteur, mais ils sont soumis aux impératifs de rentabilité au sein de leurs différentes entreprises à finalité commerciale. En effet, après le lancement du livre de poche, le marché du livre est soumis à une concurrence accrue entre les éditeurs. Autrement dit, chaque édition délimite son lectorat en proposant une série de collections très précises. Chez Robert Laffont, jusqu'en 2018, il existe douze collections ; parmi elles, la collection *Bouquins* est la plus remarquable car depuis la publication de *La nuit indochinoise*, l'écrivain Jean Hougron est de retour dans le champ littéraire et académique¹⁸³, c'est-à-dire qu'avec une plus grande visibilité des romans de Jean Hougron dans le champ littéraire, certains universitaires anglo-saxons commencent à étudier ses ouvrages pour leurs études sur le colonialisme français. « *Mort en fraude*,

¹⁸³ Notons que les deux thèses de doctorat en littérature française sont soutenues après la réédition de *La nuit indochinoise*. Celle de Xuan Tue Nguyen (1989) et d'Henri Copin (1994).

roman riche en détails qui offre une perspective unique sur le prétendu geste français en Indochine »¹⁸⁴.

La collection *Bouquins* est perçue comme un *médium*¹⁸⁵ entre la littérature française et l'Indochine exotique : d'une part, une petite communauté interprétative domine la collection, notamment Guy Schoeller, qui définit la littérature exotique indochinoise à travers son sens des codes littéraires. D'autre part, les discours exotiques sont inférés à partir de la renommée des sept romans de *La nuit indochinoise*¹⁸⁶. Par ailleurs, en 1989, la collection répond à un désir du public pour les récits de voyage qui y occupent alors une large place. Les stratégies de *Bouquins* se composent de deux points: en premier lieu, pour remplir le catalogue de la collection, elle édite les écrivains de la littérature française comme Victor Hugo, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant dont l'exploitation des œuvres à commencer par leur réédition est libre de droits dès lors que cela survienne soixante-dix ans après la mort de l'écrivain. En deuxième lieu, elle réédite l'œuvre des auteurs qui ne sont pas déjà publiés en anthologie ailleurs. Les romans populaires comme l'œuvre de San Antonio occupent ainsi une place importante dans la collection depuis 1979. Cette collection est composée d'un catalogue distinctif mais populaire.

La colonisation indochinoise inspire la littérature française depuis des décennies. *La Nuit indochinoise* marque l'aspect sociologique de la littérature : cette série de romans rééditée participe au développement d'un espace social. *La Nuit indochinoise* offre un espace et un esprit nostalgiques du temps colonial; l'œuvre de Hougron cumule également un capital symbolique à travers les éditions Robert Laffont. L'historien de l'histoire intellectuelle française, François Dosse relève ces dernières mettent l'accent sur l'actualité de l'époque, qu'elles donnent une préférence au plaisir de lecture sur l'exigence d'écriture. *La Nuit indochinoise* livre des témoignages de l'auteur que ce

¹⁸⁴ Jack A. Yeager, « Mort en fraude de Jean Hougron : roman colonial du Viêt Nam », in *Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society*, vol. 12, 1988, p. 158.

¹⁸⁵ Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 137.

¹⁸⁶ Jean Hougron, *La nuit indochinoise*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1-14.

genre de narration peut interpréter par une mémoire collective de lecture. La collection est un *médium* pour transmettre son *message* interprétatif.

La collection *Bouquins* est considérée comme appartenant à la *graphosphère* (Régis Debray), elle souhaite transmettre un message dans la littérature française, organiser une mémoire collective indochinoise, et finalement, hiérarchiser l'œuvre de Hougron dans la littérature exotique et coloniale.¹⁸⁷ En ce sens, la transmission littéraire a lieu par le lecteur (« je l'ai lu dans le livre ») qui, par la suite, réinterprète sa lecture.

La Nuit indochinoise est caractérisée dans l'Histoire de colonisation française après avoir mis le mot « indochinois » dans son titre. Robert Laffont a l'intention de viser un lectorat précis. *La Nuit indochinoise* fortifie une ambiance exotique en construisant une nouvelle couverture.

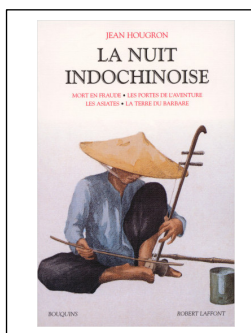
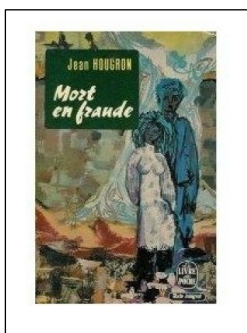


Figure (gauche) 10¹⁸⁸ : la couverture *Mort en fraude*, Paris, Mondiales, 1958.

Figure (droite) 11¹⁸⁹ : la couverture *La nuit indochinoise*, Paris, Robert Laffont, 1989.

Au départ, les sept romans sont édités chez Domat et Del Duca (Mondiale)¹⁹⁰ dans les années 1950, désignent simplement des fictions des expatriés français qui ont vécu en Indochine. En voyant la couverture de *Mort en fraude*, nous pouvons expliquer que les éditions Mondiales mettent l'accent sur les rencontres entre les blancs français et les femmes indigènes. Or la réédition de 1989, dans la collection *Bouquins*, la couverture est représentée par un homme asiatique portant un chapeau chinois et jouant du

¹⁸⁷ Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 33-68.

¹⁸⁸ La photo est prise par nous.

¹⁸⁹ <https://www.lisez.com/livre-grand-format/la-nuit-indochinoise-tome-2/9782221101919>, consulté le 17 avril, 2017.

¹⁹⁰ Dans le cours des années 1950, Cino del Duca, à la tête du groupe Les Éditions mondiales, diversifie ses activités : il lance des maisons d'édition, ouvre des librairies, construit quatre imprimeries, parmi les plus modernes d'Europe.

erhu. Cela symbolise une *médiation* de représenter la culture asiatique car elle configure un message au public.

La collection *Bouquins* est *médium* entre un écrivain et un lecteur car elle sélectionne, guide et conseille. Elle fait découvrir les écrivains oubliés aux lecteurs du fait de sa stratégie commerciale. Et puis, le succès de la collection doit autant à son aspect solide et son prix modique qu'à la curiosité inlassable de Guy Schoeller. De fait, de nombreux écrivains controversés sont réédités dans cette collection comme l'œuvre de Maurice Barrès. *Bouquins* fabrique une marque cohérente d'un auteur de l'Asie pour viser un lectorat potentiel. La collection offre un catalogue très divers entre dictionnaires d'histoire, de musique ou de littérature, récits de voyage et grands classiques de la littérature mondiale. Et puis, *Bouquins* réincarne des nouveaux titres en rajoutant des préfaces et des postfaces pour ses collections. Dans *La Nuit indochinoise*, Hougron réinterprète ses romans qui portent les idées colonialistes, il souligne une rupture entre le monde de la colonie et la France métropolitaine en proposant une lecture libre. « Et si j'avais un souhait à exprimer au seuil de cette nouvelle édition qui réunit pour la première fois tout ce que j'ai écrit sur l'Indochine, ce serait qu'on en fasse une lecture aussi libre, aussi ouverte que l'esprit dans lequel j'ai rédigé ces pages »¹⁹¹.

Les éditions Robert Laffont retransmettent une nouvelle image du roman d'aventures et donnent l'occasion aux lecteurs de redécouvrir une culture indochinoise dans cette nouvelle collection. Il est certain que l'œuvre de Jean Hougron est plus attirée par les caractères commerciaux de Robert Laffont mais elle reste comme œuvre marginale dans le milieu littéraire.

Si Robert Laffont espérait toucher un public « populaire », sans doute ses dirigeants envisageraient-ils avec prudence et timidité l'étendue du public concerné. Robert Laffont souhaite répandre la bonne littérature au public. La promotion du Livre de

¹⁹¹ Jean Hougron, *op. cit.*, p. 14.

Poche vise ce public « populaire », loin du public prétendument plus « lettré » attiré par d'autres titres de la presse quotidienne.

Si les éditions de Robert Laffont dépendent de critères économiques, *La Nuit indochinoise* est vue comme un produit d'industrie culturelle, mais dans un contexte de capitalisme, tous les produits culturels sont soumis à un—objectif de rentabilité. Néanmoins, lorsqu'une maison d'édition souhaite publier un roman, elle réfléchit avant tout aux critères économiques, c'est-à-dire au lectorat, aux bénéfices etc. En effet, un roman est d'abord valorisé par le champ économique et ensuite par son influence sur le champ littéraire.

Dans le chapitre suivant, nous nous pencherons sur la figure, l'œuvre et le discours de Marguerite Duras, depuis la France à Taïwan. Nous commencerons d'abord par les traductions chinoises de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan afin de mesurer la différence de perception de son discours. Pour mieux apprécier cette différence de transmission de la figure, de l'œuvre et du discours de Marguerite Duras à Taïwan, nous établirons une description de la traduction chinoise pour examiner la trajectoire littéraire de l'œuvre de Marguerite Duras.

Partie II.

Nous supposons qu'il existe deux dimensions pour les écrivains : l'écrivain national et l'écrivain international. Pascale Casanova nous rappelle « La traduction est au contraire l'enjeu et l'arme majeure de la rivalité universelle entre le joueur, une des formes spécifiques de la lutte dans l'espace littéraire international, instrument à géométrie variable dont l'usage diffère selon la position de la langue source et de la langue cible »¹⁹². L'œuvre de Marguerite Duras est celle d'un écrivain français traduit en plusieurs langues. En revanche, l'œuvre de Jean Hougron est anecdotique en dehors de la France et même nulle à Taïwan. Donc, nous nous intéresserons à la traduction en chinois de la seule œuvre de Duras dans cette seconde partie.

Le nouvel État ainsi constitué à Taïwan après le débarquement du gouvernement nationaliste correspondait exactement à ce que l'universitaire Ronald Weitzer appelle un « settler state », un « État de colons », dans son livre *Transforming settler state, communal conflict and security in Northern Ireland and Zimbabwe*. Par « État de colons », il entend un État dans lequel des nouveaux arrivants exercent une domination sur ceux qui étaient là avant eux¹⁹³. Depuis 1987, dans un contexte politique où la loi martiale est levée, beaucoup de courants naissent et prennent leur essor à partir de la fin 1980. À ce moment, il se produit de grands bouleversements politiques dont la liberté d'expression qui s'étend à l'espace littéraire car les intellectuels taïwanais étaient censurés et/ou s'autocensuraient. Notre corpus d'observation sera constitué de dix-neuf traductions en chinois qui sont publiées entre 1971 et 2013 à Taïwan. Ces œuvres nous permettent d'examiner la trajectoire littéraire de Duras en France et à Taïwan. Cette analyse nous permettra d'observer la réception du discours anticolonialiste de l'œuvre et de l'auteur au prisme de médiation littéraire dans les deux pays.

¹⁹² Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 144, septembre 2002, p. 7-20.

¹⁹³ Hsiao-Feng Lee, *Histoire de Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 103.

Chapitre IV.

Traductions de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan

Nous nous intéresserons aux divers processus et à la dimension de médiation de l'œuvre de Duras à Taïwan. Il se trouve que l'œuvre de Duras atteint son sommet en 1984 en France au moment où *L'Amant* remporte notamment le prix Goncourt. Or, il faut attendre jusqu'en 2001 et que le film *L'Amant* soit distribué au format DVD aux quatre coins du monde pour sortir Marguerite Duras de la confidentialité à Taïwan. Avant de justifier cela, dans un premier temps, on se posera la question dans quel contexte politique et culturel, l'œuvre de Duras est traduite à Taïwan ? Quel est le profil des éditeurs taïwanais qui s'intéressent à l'œuvre de Duras ? Dans un deuxième temps, nous analyserons les paratextes des traductions pour comprendre quels discours de l'œuvre de Duras sont reçus dans le milieu littéraire taïwanais ? Et comment ces savants taïwanais transmettent un message aux lecteurs, comment ils interprètent l'œuvre de Duras pour orienter la lecture. Ces textes complètent les traductions de l'œuvre de Duras.

Si les maisons d'éditions sont également considérées comme médiatrices dans le processus de transmission littéraire, dans ce cas, les caractéristiques de ces dernières constitueront autant de variables dans la médiation. Comme le dit Pierre Bourdieu, « l'éditeur est celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d'assurer la *publication*, c'est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l'existence *publique* (sic), connus et reconnue »¹⁹⁴. Nous nous intéresserons aux maisons d'éditions taïwanaises afin d'expliquer la relation entre l'œuvre de Duras et le contexte de ces publications. « D'une manière plus générale, les fonctions de la traduction sont multiples : instrument de médiation et d'échange, elle peut aussi remplir des fonctions auteurs dont les médiateurs peuvent être les bénéficiaires. La traduction dans les propres langues centrales constitue

¹⁹⁴ Pierre Bourdieu, « Une révolution conservatrice dans l'édition » in *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, vol.126-127, Paris, 1999, p. 3.

une consécration qui modifie la position d'un auteur dans son champ d'origine. À l'inverse, elle est un mode d'accumulation de capital littéraire pour des littératures nationales en voie de constitution, comme l'illustre le cas de la littérature hébraïque au début du siècle »¹⁹⁵.

Dans un processus classique, les romans français sont traduits immédiatement en anglais car elle répond à une question de demande et de rentabilité. Or, il existe une autre trajectoire atypique : les traductions de l'œuvre de Duras sont liées avec milieu médiosphère¹⁹⁶. Selon Régis Debray, « une médiosphère organise un espace/temps particulier, c'est-à-dire qu'elle se caractérise par un régime de vitesses techniquement déterminé, mais intellectuellement et socialement déterminant »¹⁹⁷. La transmission de l'œuvre de Duras se produit grâce à un autre support de médium : le film. La médiologie de Debray pourrait expliquer la transmission littéraire de Duras à Taïwan. « Nous avons enfin baptisé vidéosphère le milieu de l'image-son dominant, la période de l'esprit ouverte par l'électron et peut-être déjà subvertie par le bit ».¹⁹⁸

Enfin, le contexte politique de *post-1949* (Sung-sheng Chang)¹⁹⁹ change-t-il la réception de l'œuvre de Duras ? Quels discours et figures sont-ils perçus dans la société taïwanaise ? Nous expliquerons les enjeux produits entre le contexte politique taïwanais *post-1949* et la transmission littéraire.

1- Contexte et médiation :

La réception de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan semble une justification d'examiner le contexte politique *post-1949*. Notre corpus est de 19 traductions publiées en chinois, et nous verrons quels effets qui se produisent à Taïwan après 51 ans de la colonisation japonaise. Nous définissons tout d'abord *post-1949* : « L'ère post-1949 de Taiwan a commencé lorsque le gouvernement nationaliste chinois, dirigé par Chiang

¹⁹⁵ Johan Heilbron, Gisèle Sapiro, « La traduction littéraire, un objet sociologique » in : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol.144, septembre 2002, p. 3.

¹⁹⁶ Régis Debray, *Cours de médiologie général*, Paris, Gallimard, 1991, p. 229-254.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 238

¹⁹⁸ Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 45.

¹⁹⁹ Murray A. Rubinstein, « Literature in Post-1949 Taiwan » in *Taiwan a new history*, New York, Routledge, 2007, p.403-418.

Kai-shek, s'est retiré du continent pour s'installer dans la province insulaire de Taïwan, après avoir perdu la guerre civile contre les communistes. La période de quarante ans sous le règne de deux présidents de la famille Chiang (Chiang Kai-shek et son fils Chiang Ching-kuo) était caractérisée par une remarquable continuité et une homogénéité sur les plans social, politique et culturel »²⁰⁰. La première traduction en chinois de Duras a été publiée à Taïwan en 1971, nous allons présenter le contexte politique de l'époque pour faire connecter l'œuvre de Duras et la société taïwanaise.

1-1 Le contexte politique : le pouvoir homogène de KMT

Politiquement, depuis 1949, la Chine se divise en deux régimes politiques antagonistes, la République populaire de Chine et la République de Chine. Cette dernière, que nous désignons Taïwan dans cette thèse permet de la distinguer de la Chine. Car les deux pays se situent dans des espaces littéraires différents. Ils développent différemment leur politique, or ils sont assujettis à un système ultra-autoritaire. Notons que la République de Chine (Taïwan) ne représente qu'« Une seule Chine » dans un cadre de la politique de l'ONU jusqu'en 1971. Rappelons que Taïwan ne prend la voie démocratique qu'en 1996 avec la première élection du président au suffrage universel direct. Si nous suivons la trajectoire de la littérature taïwanaise, nous constatons qu'à partir de 1949, le parti KMT contrôle fermement l'expression culturelle dans l'île, jusqu'à la démocratisation de Taïwan en 1996. De 1949 à 1987, la propagande principale du KMT s'attache à diaboliser les communistes chinois notamment par voie de presse. « Une fois arrivé à Taïwan après sa déroute, le pouvoir nationaliste hissa à nouveau l'étendard de la lutte contre les communistes (chinois) et l'Union soviétique »²⁰¹.

Le gouvernement KMT, notamment Chang Kaï-shek souhaite réaffirmer sa

²⁰⁰ Murray A. Rubinstein, *op. cit.*, p. 404, phrase originale traduite par nous : « Taiwan's post-1949 era began when China's Nationalist government, led by Chiang Kai-shek, retreated from the mainland to settle on the offshore island province of Taiwan after losing the civil war to the Communists. The forty-year period under the rule of two presidents from the Chiang family (Chiang Kai-shek and his son Chiang Ching-kuo) was characterized by remarkable continuity and homogeneity socially, politically, and culturally. »

²⁰¹ Hsiao-feng Lee, *op. cit.*, p. 31.

légimité à travers de celle de « la République de Chine » à Taïwan après la défaite de la guerre civile contre les communistes chinois. Chang Kaï-shek contrôle toutes les communications dédiées à la diabolisation du communisme. À ce titre, la publication littéraire à connotation communiste, marxiste ou même plus généralement de gauche, ne sont pas permises d'être permises dans la société taïwanaise.

Sur le plan politique, depuis les années 1960, l'aide économique et militaire américaine véhicule parallèlement les pensées contemporaines et la culture occidentale à Taïwan. De plus, à cette époque, les intellectuels taiwanais et les élites issues des familles aisées se rendent aux États-Unis ou en Europe pour y poursuivre leurs études. Sociologiquement, ces agents sont sociologiquement issus de la catégorie *Waishengren*. Elle désigne « des provinces extérieures » venus de la Chine dans l'île depuis 1945. Ils viennent notamment avec l'armée de KMT.

Ces derniers accumulent généralement depuis 1949, plus de capitaux symboliques que d'autres intellectuels taïwanais de souche. « La première expression catégorise les Taiwanais dits de souche qui se divisent eux-mêmes en *Hoklo* (venus du Fujian) 70%, *Hakka* (originaires du Guangdong) 15% et Aborigènes, 2% ; la seconde désigne les Chinois, originaires de toutes les provinces de Chine, qui ont migré à Taiwan à partir de 1949 en suivant le KMT (13%) ». ²⁰² Ils peuvent circuler à l'étranger mais sous le contrôle du gouvernement KMT. À leur retour à Taïwan, ils ramènèrent avec eux leur vision occidentale et ils se positionnent à l'interface entre le confucianisme et la pensée occidentalisée. En général, les *Waishengren* occupent une place dominante dans la société taïwanaise et donc peuvent décider de l'orientation de l'œuvre traduite.

Dans un contexte politique particulier, celui de la Loi Martiale (1947-1987), l'institution KMT mobilise également la littérature pour transmettre l'anticommunisme. À cette époque-là, le KMT établit un système de censure très strict. « Dans le

²⁰² Les intellectuels taïwanais de souche désignent qu'ils sont nés à Taïwan avant 1945. Wafa Ghermani, *Cinéma et identité nationale. Le cas de Taïwan de 1895 à nos jours*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Kristian Feigelson (dir.), 2015, p. 18.

contexte d'après 1949, Taïwan bénéficie du soutien des États-Unis et du contexte économique libéral pendant la guerre froide, les intellectuels taïwanais issus des départements de langues étrangères à l'Université traduisent massivement le modernisme anglo-saxon ainsi que les théories littéraires. [...] Certains écrivains taïwanais, influencés par l'existentialisme commencent à avoir une légère influence des idées de gauche, sont mis par conséquent en prison »²⁰³.

C'est dans ce contexte que la plupart des écrivains taïwanais sont influencés par le Mouvement de renaissance culturelle (*Zhonghua wenhua fuxing yundong*) à Taïwan. En 1966, en réaction à la Révolution Culturelle en Chine, Chiang Kai-shek lance le mouvement de Renaissance Culturelle à Taïwan. « L'anti-communisme et la censure furent imposés dans les années 1950 afin de contrôler l'expression culturelle ; le Mouvement de renaissance culturelle (*Zhonghua wenhua fuxing yundong*) fut lancé comme une riposte à la Révolution culturelle [...] »²⁰⁴. Le KMT promeut la renaissance culturelle chinoise en interdisant les publications abordant des sujets politiques. La reconnaissance de culturelle chinoise est un outil de propagande qui s'attache à valoriser la culture chinoise traditionnelle, dont le KMT se sert pour lutter contre la propagande communiste.

Dans le domaine littéraire, l'ouverture d'un département de chinois a pour mission de promouvoir la culture chinoise traditionnelle. Le département de chinois de l'École Normale Supérieure de Taïwan est très proche de l'idéologie du KMT. Quant à la traduction, elle doit aussi respecter les règles de l'art installées par le KMT. Un roman doit défendre les valeurs de la culture traditionnelle chinoise ainsi que l'influence occidentale qui seront toutes les deux fortement ébranlées durant les années 1970. Dans les années 1970-1980 en effet, Taïwan vit un premier grand changement : premièrement, il y a l'impact de l'isolement international de Taiwan, en raison de son

²⁰³ Hsuan-li Chang, *Becoming-Realism : The production of Taiwan fiction* (建構與流變：寫實主義與臺灣小說生產), Taïpei, Hsiu-wei (秀威), 2016, p. 22-23, phrase originale traduite par nous : « 二戰後的臺灣外文系學者，則在美援以及冷戰自由主義的氛圍下，大量譯介英美現代主義及其小說理論。[...] 部分作家也因為存在主義進來，開始有那麼一點點左傾的思想而入獄。 »

²⁰⁴ Bi-yu Chang, « De la taiwanisation à la dé-sinisation. La politique culturelle depuis les années 1990 » in *Perspectives chinoises*, octobre 2004, p.1-20.

retrait forcé de l'ONU en 1971 et de l'interruption des relations diplomatiques avec le Japon. Deuxièmement, l'exigence de réformes politiques à l'intérieur de l'île, à laquelle l'arrivée au pouvoir du fils de Chang Kai-chek, Chang Jing-guo, répond en amorçant une vague de démocratisation. Troisièmement, la fin de la Révolution culturelle en Chine, conduisant à un réveil culturel taiwanais au cours de cette période. Toutes ces raisons amènent certains écrivains à réfléchir à la situation de l'île et à l'avenir qu'ils souhaitent pour Taïwan. Ils se posent la question de la mission qu'ils devront remplir et du rôle qu'ils devront jouer pour orienter les Taiwanais vers une prise de conscience collective de leurs propres valeurs et de leur identité culturelle. À ce titre, ils pensent qu'une grande influence de la littérature occidentale à Taïwan peut représenter un manque de confiance en la littérature traditionnelle à Taïwan. Cela s'illustre à travers le nombre des romans traduits qui a considérablement augmenté à partir de la fin des années 1970²⁰⁵. Le milieu littéraire taiwanais à compter de cette période connaît une grande effervescence. Il existe deux genres de littérature dont l'émergence est légitimée : la littérature de la renaissance chinoise et la littérature occidentale.

Le contexte politique de Taïwan *post-1949* restera ultra-autoritaire jusqu'en 1987 et la levée de la loi martiale. En 1996, Lee Teng-Hui (李登輝) est élu pour la première élection présidentielle de suffrage universel. « Sous l'influence de Lee Teng-Hui et du mouvement démocratique populaire, Taïwan devint peu à peu une véritable démocratie. Cette évolution culmina en 1996 avec un événement sans précédent, l'élection du président de la République au suffrage universel »²⁰⁶.

Cette élection présidentielle taïwanaise est déterminante car elle parachève le processus de démocratisation à Taïwan. D'une part, elle marque la fin d'une politique-autoritaire, d'autre part, sociologiquement, les Taïwanais de souche ont plus d'occasions de s'exprimer sur la scène politique taïwanaise. En 2000, Chen Shui-bian (陳

²⁰⁵ Ming-Yueh Tsai et Huei-Ru Dong, « Études sur la littérature traduite à Taïwan : une approche de bibliométrie » (臺灣地區的世界文學翻譯作品：書目計量分析) in *Journal of Library and Information Science*, no° 35, octobre 2009, p. 41.

²⁰⁶ Hsiao-feng Lee, *op. cit.*, p. 150-151.

水扁) est élu lors de la deuxième élection présidentielle de suffrage universel. Chen Shui-bian est représenté comme un homme politique taïwanais de souche en plus d'incarner l'alternance politique à la présidence de la République de Chine. Le fait qu'il soit élu renseigne sur le niveau de démocratisation.

Avant 1996, toutes les institutions culturelles taïwanaises sont confisquées au seul profit du parti unique dominant : le KMT. Il applique ses valeurs dans le domaine culturel entre 1949 et 1996.

1-2 Le plan culturel : l'anticommunisme extraprononcé

Taïwan se trouve dans un contexte postcolonial après la colonisation japonaise. À ce titre, les agents sociaux auraient pu utiliser l'œuvre de Duras comme symbole anticolonialiste. Ils auraient pu dénoncer le système colonial japonais, ou même celui du gouvernement du KMT. Certains intellectuels s'engagent à ce moment-là dans le débat politique contre le contrôle du KMT sur l'île. Ils trouvent que la prise du pouvoir du KMT à Taïwan peut être considérée comme une nouvelle forme d'un même système de colonisation. Pendant longtemps, KMT interdit aux Taïwanais de souche de communiquer dans leurs langues à l'école au seul profit de la langue officielle du régime : le chinois mandarin. Cela s'apparente à un acte colonialiste dans le sens où cela contribue à ce que la langue chinoise de Pékin domine à Taïwan et se substitue au japonais, langue légitime imposée par le régime colonial précédent.

En littérature, la censure est très stricte et omniprésente, elle interdit de critiquer la société ou le gouvernement du KMT. De nombreux écrivains dits progressistes, sont sur une liste noire du KMT. « Son application signifiait que le gouvernement du pays revenait à l'armée et que les libertés de réunion, d'association, d'expression, de publication, de conférence, étaient considérablement restreintes. »²⁰⁷ Le régime conçoit des prix littéraires comme Lien ho pao wen hisao jiang (聯合文學獎) et Shih pao wen hisao jiang (時報文學獎). Ils sont contrôlés par le KMT en imposant la

²⁰⁷ Hsiao-feng Lee, *op. cit.*, p. 107.

renaissance de la culture chinoise comme valeur cardinale. Très souvent, les écrivains chinois venant avec Chang Kaï-shek à Taïwan, fondent leur légitimité sur une compétence linguistique, sur l'expérience commune de l'exil et sur un discours clairement anti-communiste dans leurs œuvres, à commencer par leurs romans à partir des années 1950. « À la fin de 1949, Lei Zhen (雷震), Hu Shi (胡適) et quelques autres intellectuels du courant libéral, tous venus du continent (la Chine), fondèrent le magazine *La Chine libre* (自由中國). [...] Fondé par des intellectuels anticomunistes, le magazine faisait, à l'origine, de la lutte contre les communistes chinois et russes le fondement de sa ligne éditoriale »²⁰⁸.

Dans les années 1960-1980, les intellectuels taïwanais se distinguent ainsi : ils poursuivent leurs études en Europe ou aux États-Unis, ce qui leur permet d'acquérir une bonne connaissance en langues étrangères. La traductrice Pin-ching Hu (胡品清) est un cas représentatif de ce phénomène. Elle est trilingue : mandarin, anglais et français. Elle traduit de nombreux romans en chinois en français, et vice-versa. Au-delà de ses propres œuvres, Hu est également auteure de nombreux romans-essais écrits en chinois. Le statut d'universitaire de Pin-ching Hu lui confère la légitimité de donner une image moderne de l'œuvre de Duras en l'introduisant à Taïwan à travers la traduction de certaines de ces oeuvres.

2- Traductions

2-1 Médiatrice de la littérature française à Taïwan : Pin-ching Hu (胡品清)

En 1963, Pin-ching Hu fonde le premier département de français à l'Université Wenhua à Taïwan. Pin-ching Hu est écrivain et traduit de nombreux romans français en chinois : *le Spleen de Paris* de Charles Baudelaire (1973) et *Madame Bovary* (1978) de Gustave Flaubert. Pin-ching Hu traduit *Moderato cantabile* en 1978 et dirige le premier mémoire sur l'œuvre intitulé : *Thème et technique dans Moderato cantabile* à

²⁰⁸ Hsiao-feng Lee, *op. cit.*, p. 109.

l'Université de la Culture chinoise (中國文化大學) en 1989²⁰⁹. De 1978 à 2001, l'œuvre de Duras est seulement étudiée dans un cadre académique.

Pin-ching Hu est une personne importante pour la médiation linguistique entre l'œuvre de Marguerite Duras et le lecteur taïwanais. Pin-ching Hu est la première intellectuelle qui remplit le rôle de médiateur de la trajectoire de la figure de Duras. Elle a un capital symbolique très fort, elle est considérée comme une traductrice de nombreuses publications. Au total, elle traduit 89 romans²¹⁰. Elle est décorée de l'*Ordre des Arts et des Lettres* en 1997. Les médiateurs de l'œuvre de Duras comme Pin-ching Hu, peuvent orienter les lecteurs, représenter l'œuvre de Duras en vue d'une plus grande circulation à Taïwan. Au départ, l'œuvre de Duras est arrivée à Taïwan par des agents littéraires reconnus. Les traductions de Pin-ching Hu sont de bonne qualité et elles ont une place dominante dans le domaine de traduction française.

Nous détaillons la trajectoire de l'œuvre de Duras à Taïwan afin de comprendre dans quelle mesure le discours anticolonialiste est perçu ou ignoré par les agents sociaux et littéraires.

2.2 L'ignorance du discours anticolonialiste

Pin-ching Hu appartient à la première génération *Waishengren* à Taïwan alors le discours anticolonial doit être ignoré chez elle-même dans ses traductions. Elle traduit des romans de François Sagan *La chamade* (1975) avant *Moderato cantabile* (1978) prouve qu'elle s'intéresse plus aux romans sentimentaux que ceux d'anticolonialistes.

Nous nous intéresserons à l'œuvre de Duras en chinois pour tenter d'en expliquer la figure la réception de l'œuvre de Duras à Taïwan. Ce constat propose pour objectif l'analyse de la question de la traduction de Marguerite Duras, autant dans les traductions elles-mêmes que dans les textes qui en font l'objet. Notre corpus d'observation

²⁰⁹ Shu-Ling Chen (陳淑玲), *Thème et technique dans Moderato cantabile*, mémoire de Master en Littérature Française, Université de la culture chinoise (中國文化大學), Taïwan, 1989, 100 p.

²¹⁰ Ming-yueh Tsai et Huei-ru Dong, *op. cit.*, p. 83.

sera constitué des deux traductions en langue chinoise des deux textes que sont *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*.

La réflexion proposée porte sur la réception de l'œuvre de Marguerite Duras de 1950 à nos jours, caractérisée par un nombre important de traductions dont elle fait l'objet à partir de 1985. L'objectif est d'examiner la manière dont sont posées les questions ressortant de la traduction de Duras, autant dans les traductions proprement dites que dans le texte initial. Pour ce faire, nous choisissons deux romans de Duras : *Un barrage contre le Pacifique* (1950)²¹¹ et *L'Amant* (1984)²¹² en nous interrogeant sur l'éventuelle attention portée au discours anticolonialiste dans ses traductions.

Après l'attribution du Prix Goncourt en 1984, il semble que les éditeurs taiwanais se sentent obligés de traduire *L'Amant* car le roman est un exemple du Nouveau Roman. L'écriture du Nouveau Roman est fortement reconnue dans le milieu littéraire international de 1980 à 1990, le prix Nobel de littérature 1985 étant attribué à son chef de file, Claude Simon. Celui-ci a le même style d'écriture que Marguerite Duras, pourtant ses romans ne sont pas autant traduits à Taïwan.

Nous avons expliqué que Duras accumule un capital symbolique considérable dans l'espace littéraire dans les années 1980-1990 en France. De plus, qu'elle est une star des médias de masse, contrairement à Claude Simon. Si l'obtention du prix Nobel de littérature est considérée comme capital symbolique, Claude Simon bénéficie cependant d'une transmission littéraire moindre à Taïwan. Il en existe seulement deux traductions en chinois : *La Route des Flandres* (1960)²¹³ et *la Palice* (1962)²¹⁴. Ces romans sont caractérisés dans un lectorat distingué et une reconnaissance littéraire prononcée. Cependant, l'œuvre de Claude Simon rencontre une difficulté de médiation à Taïwan. En revanche, l'œuvre de Duras est plus perceptible dans le domaine littéraire.

²¹¹ La première traduction d'*Un barrage contre le Pacifique* est traduite par Zongbao Chen, Chine, Dang dai wai guo wen xue (當代外國文學), 1991.

²¹² À Taïwan, *L'Amant* est traduit par Pin-Ching Hu, Taïwan, Wen Jing (文經出版社), 1985. En Chine *L'Amant* est traduit par Dongliang Wang, Chine, Sichuan renmin (四川人民出版社), 1985.

²¹³ Claude Simon, *Hao hua ta lu kuan* (豪華大旅館) traduit par Ying-chiu Li (李映萩), Taïpei, Chih-wen, 1986.

²¹⁴ Claude Simon, *Fo lan te kung lu : nung shih shih* (佛蘭德公路 農事詩) traduit par Siou-ching Lin (林秀清), Taïpei, Kuei-kuan (桂冠), 1994.

2-3 L'œuvre de Duras dans le monde sinophone : Chine et Taïwan

En Chine, l'œuvre de Duras est traduite de la façon la plus complète, mais le lecteur chinois ne connaît que *L'Amant*, *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Jusqu'en 2018, on recense sept traductions de *L'Amant* en Chine et pour quatre à Taïwan. En effet, il existe plus de traducteurs professionnels en Chine qu'à Taïwan. En cela, nous pouvons compter 70 traductions des œuvres de Duras publiées en Chine, contre 19 à Taïwan. Or, la population de la Chine est 60 fois supérieure à celle de Taïwan. On peut expliquer cette situation du fait que la distribution de l'œuvre de Duras s'accroît grâce aux agents littéraires. La spécialiste chinoise de Marguerite Duras, Huang Hong²¹⁵ pense que beaucoup de femmes écrivains chinoises s'inspirent des oeuvres de Duras pour créer leurs romans. « l'écriture féminine a-t-elle connu dans les années 1990 en Chine un succès considérable. [...] Le développement de l'écriture féminine, souvent confondue avec l'écriture personnelle, tire son origine de deux courants étrangers. L'un provient de l'accueil triomphal que rencontre en Chine l'œuvre de Marguerite Duras, d'ailleurs souvent lue dans l'optique des théories féministes occidentales ; l'autre est lié à la promotion du *shishô-setsu*, dont le nom trahit la relecture du courant littéraire japonais, transposé en l'occurrence à l'intimité féminine »²¹⁶.

À Taïwan, la situation est différente, la langue chinoise est une langue officielle après la reprise du pouvoir en 1949. La liberté de publication est seulement mise en place à partir de 1987. Le changement de contexte politique est notre moteur pour examiner la possibilité de discours transformable de l'œuvre de Duras.

Au début, dans les années 1950-1980, les romans français sont majoritairement traduits par des lettrés francophones et anglophones. Ils ont généralement d'autres professions comme universitaires et écrivains. Ils traduisent des romans français en chinois, dont la version originale est issue d'une autre langue puis traduite en anglais

²¹⁵ Huang Hong, *Duras et l'Asie, l'Asie et Duras : études des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine*, Thèse de Doctorat en Littérature et civilisation française, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2005, 369 p.

²¹⁶ Yinde Zhang, « Littérature chinoise et perspectives comparatistes » in *Études chinoises hors-série*, 2010, p. 304.

ou japonais²¹⁷.

C'est-à-dire que les romans français, directement traduits en chinois, restent alors très rares. À partir des années 1980, une masse d'étudiants taïwanais francophones finissent leurs études et rentrent à Taïwan. Ils peuvent directement traduire un roman français en langue chinoise sans passer par d'autres versions étrangères. Sur la couverture de la traduction *Moderato Cantabile* est marqué: « Le roman est traduit directement du français en chinois ». Cette pratique n'est pas sans conséquences, comme par exemple dans le cas de l'écrivain Wen-yin Chung évoqué plus loin (Cf. *infra chapitre V*) qui a lu *L'Amant* à travers une retraduction effectuée en 1990 depuis le japonais par Cuei-hua Tu (涂翠花)²¹⁸. Elle est une traductrice de bandes dessinées japonaises (*manga*) telles que *Astro, le petit robot* (原子小金剛)²¹⁹. On y trouve des traductions maladroites : « *Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé.* »²²⁰ Le mot *image*, Cuei-hua Tu le traduit 情境 *qingjing* qui signifie davantage « situation » en français. Cependant, selon le texte originel, ou encore la traduction en chinois déjà disponible du mot *image* est plus proche de « visage » (Pin-ching Hu : 1985) que de « situation ». De plus, dans cette traduction, le style du Nouveau Roman est presque ignoré, alors que les nuances produites ne sont pas sans conséquence pour la compréhension du lecteur.

Comme en Chine et à Taïwan, la langue chinoise est la langue officielle dans les deux pays, elle ne se distingue seulement qu'au niveau graphique : les sinogrammes sont simplifiés en Chine, tandis que la variante traditionnelle est toujours en usage à Taïwan. À ce stade, les éditions taïwanaises pratiquent une méthode très courante, et elles ne font que changer de variante graphique pour publier en sinogrammes

²¹⁷ Ming-yueh Tsai et Huei-ru Dong, *op. cit.*, p. 40, phrase originale traduite par nous : « 而並不表示這些作品分別是翻譯自其國家的語言，翻譯作品有許多情況為轉譯自其他國家的語言，尤其是早期國內翻譯人才缺乏的時候，許多文學作品是由原本的語言，如德文、俄文等先譯成英文，再由英文轉譯成中文而來的。 »

²¹⁸ Cuei-hua Tu traduit des plusieurs articles académiques du japonais au chinois dans la revue *Tai wan wen yi* (臺灣文藝), La Bibliothèque nationale de Taïwan, <https://www.ncl.edu.tw>, consulté le 15 mai, 2017.

²¹⁹ 手塚治虫, 鉄腕アトム (*原子小金剛: Astro, le petit robot*) traduit par Cuei-hua Tu en 1993.

²²⁰ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 9.

traditionnels. L'exemple de la traduction en langue chinoise de *L'Amant* est publiée aux éditions Yun-chen (允晨文化) à Taïwan, quand il s'agit de la même traduction que celle publiée en Chine en 1985. La traduction de *L'Amant* en sinogrammes simplifiés est juste convertie en variante traditionnelle. En effet, dans cette perspective, il existe beaucoup plus de traducteurs qui peuvent traduire l'œuvre de Duras en Chine²²¹.

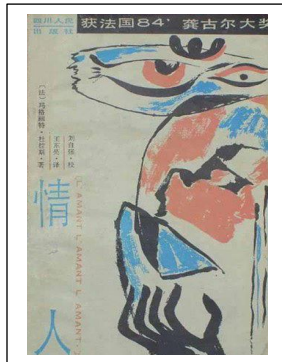


Figure 10 : *L'Amant* (1985), la traduction publiée en Chine.

Comme nous l'avons mentionné, à Taïwan, il y a moins de traducteurs francophones avant 1980. Les éditeurs taïwanais transforment donc les traductions chinoises en provenance de la Chine. Surtout dans le contexte de la Loi Martiale qui n'est levée qu'en 1987 à Taïwan, et que les autorités de publication des deux pays ne peuvent pas vérifier si les publications effectuées chez le voisin ne sont pas le plagiat d'une œuvre déjà existante.

Dans cette perspective, nous nous pencherons sur les traductions publiées de l'œuvre de Duras à Taïwan. Nous nous intéresserons aux discours qui sont présentés par les *traductions* : « D'une manière plus générale, les fonctions de la traduction sont multiples : instrument de médiation et d'échange, elle peut aussi remplir des fonctions auteurs dont les médiateurs peuvent être les bénéficiaires. La traduction dans les propres langues centrales constitue une consécration qui modifie la position d'un auteur dans son champ d'origine »²²².

²²¹ Lili Chen, *La réception de Marguerite Duras en Chine*, Thèse de doctorat en Langue et littérature française, Marie Claude Hubert (dir.), Aix-Marseille, 2016, 279 p.

²²² Johan Heilbron et Gisèle Sapiro, *op. cit.*, p. 5.

L'œuvre de Marguerite Duras en chinois est un discours tenu autour des œuvres traduites, il se manifeste par des écrits souvent signés par des universitaires qui ont effectué les traductions : les préfaces, les notes et ainsi que les analyses littéraires disponibles. Cette problématique, nous livre une approche sociologique, c'est-à-dire qu'elle nous montre comment l'œuvre durassienne est transmise et reçue à Taïwan, société qui s'émancipe de l'autoritarisme du KMT en relais d'une autre expérience coloniale japonaise.

L'autre point d'analyse réside dans l'éventuelle transmission et/ou réception particulière à Taïwan, société postcoloniale, du discours anticolonialiste de l'auteur tel qu'il est perceptible dans *Un barrage contre le Pacifique*. À première vue, *Un Barrage contre le Pacifique* comporte plus d'idées anticolonialistes que sa traduction chinoise publiée à Taïwan ne laisse paraître ; est-ce lié au contexte politique de censure ? Nous répondrons que l'œuvre de Marguerite Duras diffusée à Taïwan est le résultat de ce processus de traduction. Avant d'éclairer la situation entre le contexte politique taïwanais et l'œuvre traduite de Duras, nous expliquerons chronologiquement comment l'œuvre de Duras est parvenue à Taïwan.

2-4 L'effet des médiasphères : le film et le roman

Les 19 traductions en chinois des œuvres de Duras sont publiées entre 1971 et 2013 à Taïwan. Parmi ces 19 traductions, il n'existe pas de traduction d'*Un barrage contre le Pacifique* ni de publication de traduction publiée en Chine à Taïwan. En cela, le discours anticolonialiste est ignoré dès le départ. Mais si ce discours anticolonial de l'auteur n'est pas transmis, quel autre discours de l'œuvre de Duras est transmis à Taïwan ?

La première des traductions disponibles d'une œuvre de Duras est celle d'*Hiroshima mon amour*, publiée chez Chen-jung (晨鐘出版社) en 1971. La traduction se poursuit dans le sillage du succès du film dont Marguerite Duras est scénariste. Ce cinéroman²²³ est un produit littéraire très présent à Taïwan dans lequel nous trouvons

²²³ Selon la définition du dictionnaire Larousse, le mot cinéroman désigne un récit tire d'un film et illustré avec des photographies de celui-ci.

une transcription de scénario et des photos du film. Dans cette traduction de De-lin Cuei, de nombreuses photos sont tirées du film pour illustrer le développement de l'intrigue. Cela montre que l'écriture du cinéroman dépend de l'image. Les photos montrées se concentrent sur la relation entre les deux protagonistes : elle et lui. Le gros plan de la Française et le regard du Japonais sont montrés et les éditeurs mettent l'accent sur l'interaction intime du couple. Or, on peut constater que le message du cinéroman dans sa traduction chinoise est biaisée vers un roman sentimental. La métaphore du film ignore ce qu'Alain Renais et Margurite Duras voulaient montrer. En effet, la préface de la traduction est un espace textuel où le traducteur aurait pu expliquer l'intention profonde des auteurs.

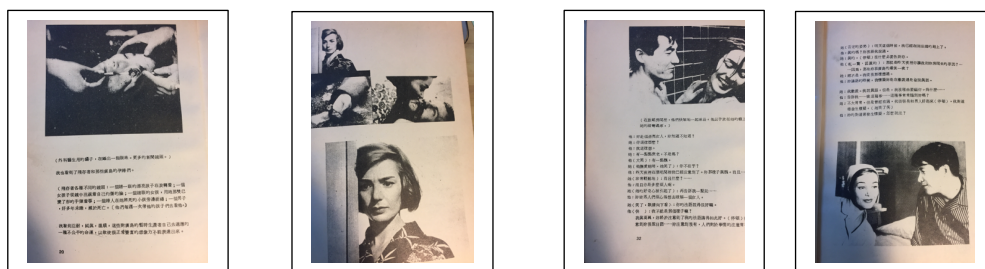


Figure 11-14 : Illustrations de *Hiroshima mon amour*, Taïpei, Chen-jung (1971).

Hiroshima mon amour est publié chez Chen-jung qui est fondée par l'écrivain Hsien-Yung Pai (白先勇). Ce dernier figure également parmi les fondateurs du magazine littéraire *Shian Dai Wen Shiau* (現代文學), très en vue à son époque, et dans lequel il présente de nombreux romans étrangers tels que *L'Exil et le royaume* (Albert Camus, 1970), *L'Immoraliste* (André Gide, 1972), *Michel Strogoff* (Jules Verne, 1973) et *La Mort heureuse* (Albert Camus, 1974). À l'origine, ce sont des étudiants en littérature anglaise à l'Université nationale de Taïwan qui fondent cette revue, dans le contexte évoqué plus haut qui interdit toute idée politique différente de celles prônées par le régime. Ce groupe d'étudiants réunit des romans traduits à analyser, ils veillent à ne pas aborder des sujets politiques à cause de la censure. Cette revue est perçue comme une publication politiquement correcte car elle incarne le courant anti-communiste dans le milieu littéraire. Dans son manifeste, la revue proclame ouvertement sa vocation à lutter

contre la propagande de la littérature communiste et cette revendication d'anti-communisme correspond à la politique du KMT²²⁴.

En tout cas, le film *Hiroshima mon amour*, ainsi que le roman, sont considérés comme structure narrative²²⁵ innovante. La publication de la traduction montre l'intérêt pour la Nouvelle Vague à Taïwan. Marguerite Duras est donc premièrement introduite dans l'île en tant que scénariste et dialoguiste au cinéma, et par conséquent pas comme romancière.

La deuxième traduction d'une œuvre de Duras est *Moderato cantabile* en 1978. La parution de cette traduction est similaire à celle d'*Hiroshima mon amour* car les deux traductions sont les fruits des adaptations scénario des romans en français. La traduction est faite par une universitaire spécialiste de – littérature. *Moderato cantabile* est traduit par Pin-ching Hu dont elle modifie radicalement la traduction du titre : *La relation amoureuse d'Anne* (安妮的戀情). Ce choix de traduction s'explique par une volonté de rendre le roman accessible au lecteur taïwanais et faire en sorte que ce dernier s'attende à un roman féminin. Yi-ping Wu montre que « Durant le processus de traduction, il est inévitable qu'un traducteur s'engage et intervienne sur le texte originel. Les textes traduits sont souvent les produits qu'une maison d'édition fait sous prétexte de les rendre plus accessibles aux lecteurs locaux en vue par une mesure de « filtre culturel ». C'est ainsi que les textes originels sont déformés et modifiés à un certain degré pour les lecteurs locaux »²²⁶.

²²⁴ Murray A. Rubinstein, *op. cit.*, p. 409.

²²⁵ « La collaboration entre un metteur en scène de cinéma et son scénariste peut prendre des formes très variées. On pourrait presque dire : autant de films, autant de méthodes de travail différentes. Celle qui néanmoins semble la plus répandue, dans le cinéma commercial traditionnel, consiste à séparer plus ou moins radicalement le scénario et l'image, l'anecdote et le style, bref le contenu et la forme ». in Alain Robbe-Grillet, L'introduction de *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961, p. 7.

²²⁶ Yi-ping Wu, « L'écriture postcoloniale et traduction littéraire : la situation à Taïwan de la traduction de la littérature contemporaine des descendants de Chinois aux Etats-Unis » (後殖民寫作與文學翻譯：當代美國族裔文學在台灣的翻譯現況), in *Guang Yi* (廣譯), n°9, 2013, p. 40, phrase originale traduite par nous : « 在翻譯過程中，譯者的介入和干預無可避免，譯文常會因出版社為本地讀者設想之下，為了讓藝文兼具可親性與易讀性，而開啟文化過濾網機制，使異域文本受到某種程度的變形和改寫，讀者所接觸的已不是原作風貌。 ».



Figure 15 et 16 ²²⁷ :

Les deux traductions de *Moderato cantabile* (1971, ci-gauche) et (1989, ci-droite)

La traduction est publiée chez Fanyi Tiandi Zazhi She (翻譯天地雜誌社) qui est caractérisé par son nom Fan Yi « traductions », c'est-à-dire, une spécialisation en littérature étrangère traduite. La même année, la traduction de *L'art de la traduction* est publié pour marquer son intention de théoriser la notion de traduction. Dans son hors-texte, une consigne est donnée pour lire ce roman : « Une personne qui cherche un amour pur, se sent certainement déçue car il ne lui reste que le sentiment d'ennui et d'attente. Elle attend en vain, puisque ce qu'elle cherche ce qui n'existe pas »²²⁸.

L'éditeur installe *Moderato cantabile* dans le discours de femme. Autrement dit, un lecteur taïwanais est influencé par la citation, la couverture et le titre du roman, il s'attend à lire un roman d'amour. Le fait que l'image de Jeanne Moreau est apparue sur la couverture de la traduction en chinois, il montre que la vidéosphère joue un rôle important dans la transmission littéraire. (figure 15)

Les éditions Fan Yi Tian Di Za Jhih She sont composées par des traducteurs qui sont écrivains et donc bilingues. On peut dès lors expliquer que la relation de la traduction avec la littérature taïwanaise est très étroite dans le contexte du milieu culturel taïwanais à l'ère de la Loi Martiale.

Dans la traduction de *Moderato Cantabile* en 1978, Pin-ching Hu introduit le Nouveau Roman comme une nouvelle forme de littérature pour le lecteur taïwanais. Or, elle analyse précisément *Moderato Cantabile* en se référent à la préface d'Anne

²²⁷ Les photos sont prises par nous.

²²⁸ Marguerite Duras, *Moderato cantabile* (安妮的戀情), traduit par Pin-ching Hu, Taïpei, Fan Yi Tian Di Za Jhih She (翻譯天地雜誌社), 1977, p. 1, phrase originale traduite par nous : « 追求絕對愛的人，必然會感到失望，剩下的只有懨懨的煩倦和等待，但是等待也是徒然，既然他所追求的東西並不存在。 ».

Desbaresdes pour *Madame Bovary* : « dans le contenu, la relation amoureuse d'Anne (*Moderato Cantabile*) ressemble à celle de Madame Bovary, mais, dans le style, la relation amoureuse d'Anne, manquent des personnages, des intrigues compliquées, des descriptions détaillées ainsi que des analyses psychologiques »²²⁹.

Dans la préface, elle dit que ce niveau d'analyse montre qu'elle s'adresse plutôt aux lettrés et aux étudiants en littérature française. Hu analyse *Moderato cantabile* en introduisant les règles du théâtre classique : la règle des trois unités²³⁰. Cette analyse est motivée pédagogiquement pour des étudiants en français car Hu est également une enseignante de français à l'Université de la culture chinoise. Elle a, en tant qu'enseignante-chercheuse publié de nombreux ouvrages généraux sur la littérature française.

Pin-Ching Hu avait traduit auparavant d'autres romans français du style du Nouveau roman comme les deux oeuvres de Françoise Sagan, *La chamade*²³¹ et *Le grand cœur*²³². Nous pouvons l'expliquer en raison du fait que Hu est la première médiatrice de la littérature française moderne dans les années 1970-1980 à Taïwan. Quant aux titres des romans de Sagan, elle transforme *La chamade* en « *Vénus frioleuse* » (怯寒的愛神 : Que han de aishen) et *Le garde du cœur* (Shin ling shou hu je : 心靈守護者). Ces traductions des titres sont liées à la société taïwanaise au sein de laquelle les Taïwanais se sentent en exil : « Le grand changement politique et culturel débute dans les années 1970 à Taïwan. Beaucoup de jeunes intellectuels taïwanais prennent conscience dès 1970 de la défaite diplomatique; l'organisme international s'en tient à la résolution 2758 datant de 1971 pour justifier l'exclusion de Taïwan - officiellement appelé République de Chine »²³³.

²²⁹ *Ibid.*, p. 8, phrase originale traduite par nous : « 在內容方面,安妮的戀情確實有點像波法利夫。可是,在技巧方面,安妮的戀情裡沒有眾多的人物,繁複的佈景,冗長的敘述,細緻的描寫和糾葛的心理分析。 »

²³⁰ Nicolas Boileau-Despréaux, *Art poétique*, 1674, « l'unité d'action, l'unité de temps et l'unité de lieu. Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli tiennent jusqu'à la fin le théâtre rempli. »

²³¹ Françoise Sagan, *La chamade* (怯寒的愛神), traduit par Pin-ching Hu, Taïpei, Ta-han, 1975.

²³² Françoise Sagan, *Le garde du cœur* (心靈守護者), traduit par Pin-ching Hu, Taïpei, Chih-wen, 1976

²³³ A-chin Hsiao (蕭阿勤), *Retour à la réalité : changement politique et culturel dans les années 1970 à Taiwan et la génération d'après-guerre* (回歸現實 : 台灣1970年代的戰後世代與文化政治變遷), Taïpei, L'Academia Sinica, 2008, p. 346, phrase originale traduite par nous : « 戰後台灣重大的政治、

Dans les années 1970-1980, les échanges culturels sont très limités entre la France et Taïwan. Seuls les francophones taïwanais peuvent décider du destin d'un roman français car ils jouent le rôle de médiateur. Le titre en chinois nous semble-t-il plus proche des lecteurs, par conséquent, la figure de Duras est perçue comme un écrivain de roman sentimental et de récits féminins. Et ce, alors que l'œuvre de Duras est considérée comme anticolonialiste dans les milieux académiques occidentaux dès cette même époque. Il faut insister ici sur le rôle du traducteur et son pouvoir d'orienter la lecture, et celui de pouvoir légitimer sa propre interprétation dans le paratexte. À ce titre les maisons d'édition incarnent le rôle d'*institution* qui légitime de tels discours.

Le rôle de la traductrice Pin-ching Hu est d'expliquer que le style du Nouveau Roman aux lecteurs taïwanais prévaut pour une meilleure compréhension de l'œuvre. En tout cas, ces deux traductions restent marginales dans le milieu littéraire car elles attirent seulement un public marginal. Les romans français me semble-t-ils sont difficiles à transmettre et notamment les valeurs qu'ils véhiculent en raison du contexte général et alors que les romans traduits de l'anglais dominent dans les années 1970-1980.

La troisième traduction est celle de *L'Amant*, par Pin-ching Hu qui est publiée chez Wen Jing (文經) en 1985. La publication de la traduction répond à l'attribution du prix Goncourt en France. Pin-ching Hu devient une figure de l'œuvre du Nouveau roman après avoir traduit de nombreux romans de Françoise Sagan et de Marguerite Duras. En même temps, elle dirige des mémoires sur la recherche portant sur des auteurs français du Nouveau roman à l'Université. La troisième traduction de l'œuvre de Duras est seulement connue d'une petite communauté francophone comme les précédentes. Cependant, il existe par ailleurs des chercheurs en littérature comparée qui étudient les thèmes liés au genre.

Au total, il y a quatre traductions de *L'Amant* où les couvertures sont féminisées.

文化變遷，始於1970年代。眾多年輕知識分子由於七〇年代初台灣外交挫敗而覺醒，揚棄流亡漂泊的心態，形成回歸現實世代，激發政治與文化的轉變。」

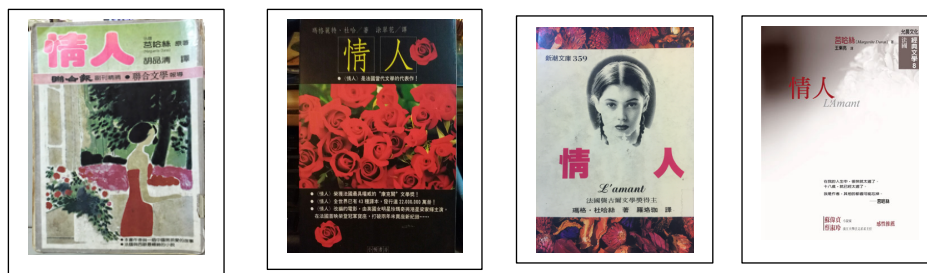


Figure 15-19²³⁴ : De gauche à droite, *L'Amant* (1985, 1990, 1992, 2006)

En 1990, une deuxième traduction de *L'Amant* est publiée chez Shiao chang shu fang. La traductrice du roman, Cuei-hua Tu explique le succès du roman en précisant qu'il est dû à la description de sa propre expérience sexuelle²³⁵. Malgré le fait que les éditions Shiao chang shu fang se caractérisent comme un petit éditeur, elles cherchent à toucher un public plus large en illustrant entre autres l'édition de photos d'une jeune femme légèrement vêtue. L'une des illustrations est légendée de la façon suivante : « C'est peut-être parce que les hommes me regardent comme cela, que j'ai mal interprété en croyant être une belle femme mûre. Une belle femme mûre pour que les hommes soient fascinés »²³⁶. Et « Cet homme ne me comprend pas, il ne me comprendra point. Je suis une femme libre, il ne peut pas comprendre le libertinage. » (Cf. *figure infra* 20 et 21).

²³⁴ Les photos sont prises par nous.

²³⁵ Marguerite Duras, *L'Amant*, traduit par Cuei-hua Tu, Taïpei, Hsiao chang shu fang (小暢書房), 1990, p. 15, phrase originale traduite par nous : « 著名的女作家以鮮明的筆法，大膽地描述自己最初的性經驗，這可以說是這部小說在法國佳評如潮。 ».

²³⁶ *Ibid.*, Les deux hors-textes, les phrase originales traduites par nous : « 也許是因為男人常常那樣看我，所以我才誤以為自己漂亮得像個成熟的美女，美得像成熟女人一般，使男人神魂顛倒。 » et « 這個男人不了解我，今後也絕不會了解的。我是如此的放蕩，他沒有那種本能了解我的放蕩。 »

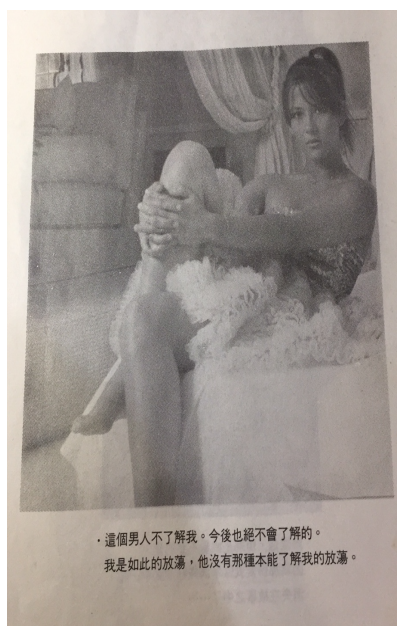
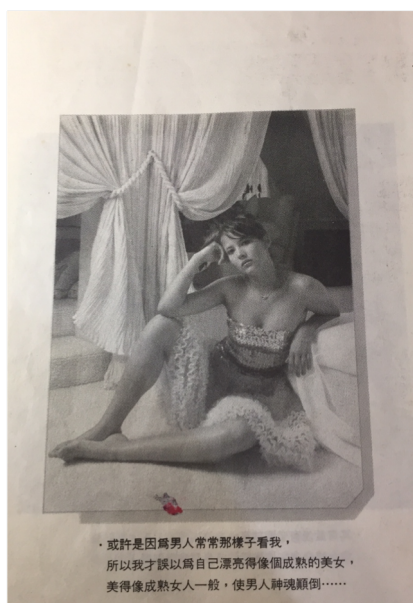


Figure 20 et 21 : Illustrations de *L'Amant* (Cuei-hua Tu, 1990), p.3 et 5.

D'après ces hors-textes, on peut relever que la traduction ne s'intéresse pas aspects formels du texte, de même qu'il évacue tout le discours anticolonial. Mais l'œuvre de Duras commence à toucher par un lectorat plus large et populaire. Les éditions installent le discours féministe dans les hors-textes où les lecteurs trouvent un relais à une écriture difficile à comprendre.

La quatrième traduction en chinois est une nouvelle traduction de *Moderato cantabile* (如歌的中板 Ru ge de zhongban) en 1989. Le titre en chinois est plus proche de celui de l'origine. En couverture, les éditions Yun-chen (允晨文化) mettent en exergue le mot *Nouveau Roman*, qui apparaît à côté d'une femme avec un violon avec le titre chinois *Moderato cantabile* : 如歌的中板. La traduction est assortie des œuvres d'autres nouveaux romanciers comme Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon et leurs œuvres respectives les plus représentatives telles que *Djinn*, *La modification*, ou encore *Les Géorgiques*. Le message est plus clair que celui de la traduction en 1978. L'œuvre de Marguerite Duras sert d'exemple pour transmettre le Nouveau Roman à Taïwan. On peut y voir l'ouverture du public taïwanais à la littérature contemporaine française.

Dans cette édition, l'éditeur ajouté une préface « *qu'est-ce que le Nouveau Roman ?* »²³⁷ afin de présenter ce mouvement. Les éditions Yun-chen veulent jouer un rôle de médiateur entre les lecteurs taïwanais et le Nouveau roman. Elles précisent dans la traduction que « Au début, le Nouveau Roman est réservé plutôt à des élites ou des intellectuels littéraires, dont le sujet est très apprécié et étudié surtout dans le cadre académique. L'apparition de Marguerite Duras a élargi le lectorat »²³⁸.

Cette traduction comporte trois textes de nouveaux romanciers : *Djinn* (1981) d'Alain Robbe-Grillet, *La Modification* (1957) de Michel Butor et *Les Géorgiques* (1981) de Claude Simon. Les éditions sélectionnent ainsi les trois auteurs emblématiques du Nouveau Roman sans que ces derniers ne s'en réclament. Par contraste, Marguerite Duras est le seul écrivain qui revendique son appartenance à ce courant²³⁹. Nous sommes en 1989, la figure de Marguerite Duras surincarne le Nouveau Roman car sa réputation est à son firmament grâce à sa fréquentation médiatique. De plus, le grand succès du roman *L'Amant* amène les éditions Yun-chen à publier la traduction de *Moderato cantabile* car Duras est perçue comme un écrivain de niveau international. Le fait que l'œuvre de Duras est publiée chez Yun-chen qui se caractérise comme un petit éditeur commercial montre que l'œuvre de Duras n'est plus considérée comme roman intellectuel. Or, il manque un groupe d'écrivains taïwanais qui s'inscrivent dans ce courant littéraire en langue chinoise à Taïwan. Or, des écrivains sont influencés par Duras, et ils récupèrent les sujets durassiens tels que la liberté des femmes et le féminin comme thèmes de création.

Parmi les traducteurs de l'œuvre de Duras, Pin-ching Hu est emblématique dans la transmission de l'œuvre de Duras ainsi que la littérature française en général à Taïwan. Elle est légitime pour relayer la figure de Duras dans le milieu littéraire taïwanais. Par

²³⁷ Marguerite Duras, *Moderato cantabile* (如歌的中板), traduit par Tao-chieh Wang, Taïpei, Yun-chen, 1989, p. 7.

²³⁸ *Ibid.*, p. 13, phrase originale traduite par nous : « 新小說最活躍的時期，也正遇到講求真知灼見的知識爆炸時代，一般讀者認為它晦澀難懂，過於專門，因此接受這種新型小說的，只限於少數菁英人士，尤其在大學及研究院裡，是成為一個頗受歡迎的研究題材，直到瑪格麗特.莒哈絲出現文壇，讀者群才較為擴大範圍。 ».

²³⁹ « *Apostrophes* » de Bernard Pivot avec Marguerite Duras, Antenne 2, 1984.

ailleurs, ses traductions sont également reconnues par la France²⁴⁰. Le décalage se produit dès le départ, car les premières traductions en chinois de Marguerite Duras sont orientées en direction de la relation amoureuse. Par conséquent, les huit traductions publiées de 1971 à 2001, se limitent au seul thème de l'« amour » : *Hiroshima mon Amour* (1971), *Moderato Cantabile* (1978 et 1989), *L'Amant* (1985 et 1990), *L'Amant de la Chine du Nord* (1992 et 1993), *L'Amante anglaise* (1995).

Nous nous intéressons à présent à la notion médiation afin d'examiner le discours, la figure et le message de l'œuvre de Duras qui sont reçus dans le contexte historique *Post-1949* à Taïwan.

2-5 Le DVD *L'Amant* : vidéosphère

Nous partons de l'hypothèse selon laquelle le discours colonialiste est passé sous silence dans le processus de la transmission de l'œuvre de Duras à Taïwan. Les romans de Marguerite Duras sont massivement traduits et publiés après que le DVD du film *L'Amant* qui ait été diffusé à Taïwan en 2001. Parmi les 19 œuvres publiées à Taïwan, dix traductions sont publiées après l'année 2001 et les sujets des traductions sont plus diversifiés que les précédents. Auparavant, les traductions concernaient soit *L'Amant* soit *Moderato cantabile* (Cf.annexe 2).

À partir de 2001, arrive un dispositif de diffusion (Régis Debray)²⁴¹ d'où émerge l'autre œuvre de Duras à Taïwan. « la médiasphère, ou milieu de la transmission et de transport des messages et des hommes. Ce milieu structuré par son procédé capital de mise en mémoire structure à son tour un type d'accréditation des discours, une temporalité dominante, et un mode de regroupement, soit les trois faces d'un trièdre formant (ce qu'on pourrait résumer comme) la personnalité collective ou le profil psychologique propre à une période médiologique. »²⁴² Nous émettons ici une seconde hypothèse : est-

²⁴⁰ Bureau français de Taïpei : « Pin-ching Hu (Hu Pinching) était une pionnière dans le monde de la traduction à Taïwan. Baptiser cette base de données de son nom est une façon, pour le Bureau français de Taipei, de rendre hommage à cette traductrice taïwanaise d'exception. » : <http://www.hupin-ching.tw/presentation/qui-est-hu-pinching/>, consulté le 9 janvier, 2017.

²⁴¹ Régis Debray, *op. cit.*, p. 35 : « Un dispositif de diffusion avec le mode de circulation correspondant (manuscrit, imprimerie, unimérique) ».

²⁴² Régis Debray, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, p. 40.

ce que le processus de la *vidéosphère* est plus efficace que la graphosphère dans le savoir transmissible ?

L'immédiateté des traductions en chinois montre une trajectoire classique, c'est-à-dire qu'elle passe par des éditions (graphosphère). Les traductions de *Moderato cantabile* en chinois, montrent que les éditions de Minuit se caractérisent comme distinguées dans le milieu littéraire français. Si un éditeur taïwanais s'intéresse à un roman français distingué, il est possible qu'il s'adresse à un éditeur équivalent ou du moins aux caractéristiques comparables à celles des éditions de Minuit dans le contexte taïwanais. D'autre part, l'œuvre de Marguerite Duras est passée par d'autres supports numériques. Pour les traductions à Taïwan, il semble exister à présente une demande de masse : parmi les dix-neuf oeuvres traduites de Marguerite Duras à Taïwan, dix sont traduits après 2001 (Cf. *Annexe 2*). En ce sens, dans une perspective médiologique, on comprendra que le nouveau support numérique comme DVD, permet massivement la transmission de l'œuvre de Duras à Taïwan. Et puis, elle est perçue dans un milieu littéraire taïwanais qui transmet à travers le temps.

Le support DVD permet d'explorer l'hypothèse et d'examiner la trajectoire de transmission de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan. Il a joué un rôle décisif dans un pays où la langue et la culture françaises sont très peu présentes. Le support DVD peut diffuser une œuvre littéraire adaptée à l'écran, il peut circuler à travers le temps et l'espace, de sorte que les spectateurs n'ont pas de limite pour regarder le film.

Grâce au film *L'Amant*, les éditions taïwanaises Linking publient une anthologie de l'oeuvre de Duras. Nous nous intéresserons à quels discours sont-ils récupérés par elles.

2-6 Anthologie de l'œuvre de Duras en chinois : l'effet de *L'Amant* en DVD

L'année 2001 est une date importante dans notre recherche médiologique car le DVD *L'Amant* est diffusé à Taïwan. À partir de l'année 2006, les éditions Linking (聯經出版社) rééditent la majorité de l'œuvre traduite de Marguerite Duras qui est

perçue comme le pilier français du Nouveau Roman à Taïwan. L'œuvre de Marguerite Duras est la plus traduite parmi les nouveaux romanciers français.

Les éditions Linking est à l'origine fondée par l'un des plus influents quotidiens taïwanais le Lianhe bao (聯合報)²⁴³. La parton de Lianhe bao, Ti-wu Wang (王惕悟) était membre au comité permanent du KMT et son journal avait pour vocation de relayer la propagande du KMT des années 1950 à la fin des années 1980 et la levée de la Loi Martiale²⁴⁴. En marge de cette activité, Ti-wu Wang fonde en 1974 les éditions Linking (聯經出版社) dont le catalogue de publications se caractérise par sa diversité. En 1984, la maison mère *Lianhe bao* fonde les éditions *Lianho wenhsue* (聯合文學), qui se spécialise au début en littérature étrangère traduite, puis par la suite en littérature générale taïwanaise. En même temps, Lianhe bao lance une revue littéraire *Lianhe fukan* (聯合副刊) publiée dans les colonnes du quotidien. Les éditions Linking publient la majorité de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan en 2006, dans un contexte dans lequel l'écrivain incarne une figure de « la littérature française moderne ». Puis, Linking s'assure que l'anthologie de Duras²⁴⁵ recueille un grand public.

Dans l'anthologie, il se trouve une préface générale dans chaque traduction. Elle est confiée à la spécialiste Shu-ling Tsai²⁴⁶ pour orienter la lecture. Ensuite, ce sont des traducteurs qui écrivent une brève présentation de leur tâche de traduction. La traductrice de *India Song*, Li Lui, qui a soutenu sa thèse en littérature à l'Université Paris Diderot et exerce actuellement en littérature française à l'Université Tamkang explique ainsi dans sa préface: « Marguerite Duras utilise les médias pour construire sa légende. [...] l'histoire inconnue est une particularité dans ses romans. »²⁴⁷ Elle montre que la transmission littéraire de l'œuvre de Duras se passe massivement par

²⁴³ Lian he bao (聯合報) est fondé en 1951. Un autre journal insulaire Chung Kuo Shih (中國時報) est fondé en 1950.

²⁴⁴ La Loi Martial est levée en 1987 à Taïwan qui est représent la plus longue dans le monde. On compte 40 ans de contrôle important dans la publication. Le KMT contrôle toute la publication à Taïwan.

²⁴⁵ Cf. annexe 2.

²⁴⁶ Voir ses détails dans le chapitre V.

²⁴⁷ Marguerite Duras, *India Song* (印度之歌), Taïpei, Liking, 2009, p. 13 « 芭哈絲不斷透過傳媒，編織自己的傳奇，一而再 再而三地編織同一個故事。[...]迷離撲朔乃是成為他作品最特殊的風景。 »

les médias dans les années 1980 en France.

En 2014, à l'occasion du centenaire de Marguerite Duras, les éditions Liking publient une édition spéciale pour fêter le centenaire de l'écrivain. Dans un numéro hors-série de la revue, nous retrouvons de nombreux chercheurs francophones taïwanais qui prennent le rôle de médiateur afin de transmettre l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan. Dans leurs articles sur l'œuvre de Duras, ils analysent la plupart du temps *L'Amant* et *Hiroshima mon Amour*, parfois *Lol Stein*, ou *India Song*. En effet, les romans sur l'histoire d'amour du cycle indochinois intéressent beaucoup les chercheurs taïwanais. En général, ils s'imprègnent de l'exotisme véhiculé par l'œuvre de Marguerite Duras²⁴⁸.

Nous soutenons que les discours politiques anticolonialistes et de gauche sont jusqu'à présent complètement exclus du processus de transmission et de médiation. Le discours féministe de Duras est mis en avant tant par les éditeurs que les traducteurs. Or, malgré la levée de la loi martiale à Taïwan en 1987, les éditions continuent à installer la figure d'une femme libre chez Duras. L'exemple de Wen-yin Chuang peut être analysée dans cette perspective car elle s'inspire du discours féministe de Duras afin de composer ses propres romans de voyages : *La Ville de L'Amant* (2003) et *Le Dernier Amant* (2015).

Wen-yin Chuang parle très souvent de Marguerite Duras dans les médias taïwanais et elle invite ses lecteurs taïwanais à lire l'œuvre de Marguerite Duras. Dans le milieu littéraire taïwanais, l'œuvre de Wen-yin Chuang est perçue comme appartenant au roman sentimental.

Nous allons à présent traiter de la postérité de l'œuvre de Duras à Taïwan. « Le DVD introduit aussi un fort changement sur le plan culturel. Le rapport à la culture cinématographique n'est plus du tout le même que celui qui se construisait avec le film en salle. C'est un autre rapport au corps du film, un rapport plus segmentaire et l'idée de la cinéphilie qui était que le film devait se voir dans des conditions de

²⁴⁸ Nous nous pencherons sur ces articles de la revue dans le chapitre V.

linéarité et d'intégralité qui ont vraiment changé » (Alain Bergala)²⁴⁹ .

Dans le chapitre suivant, nous allons compléter notre exposé des contextes littéraires et politiques, afin d'élaborer la réception de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan. Durant les années 1970-1980, la société taïwanaise est en train de s'ouvrir à l'Occident. Nous allons nous pencher sur la postérité de l'œuvre de Duras à travers les écrits des écrivains, des universitaires ainsi que des artistes citant ou s'inspirant de Duras pour leur propre discours. Leur interprétation de l'œuvre de Duras nous intéresse afin de mieux saisir le décalage justifié entre la France et Taïwan.

Dans un processus classique de *graphosphère*, l'œuvre d'un écrivain est traduite immédiatement en anglais en raison de la centralité de la langue et de sa littérature. Or, il existe une autre trajectoire atypique, celle des traductions mises en place à l'époque de la *vidéosphère*. C'est la raison pour laquelle nous nous intéresserons à ces processus de médiations linguistiques des romans français face à une culture hétérogène. L'Asie est en effet le lieu de naissance de Duras et elle s'en inspire pour ses romans français, mais avec la mondialisation des lettres, les éditions taïwanaises se sont attachées à sa biographie géographique. Nous utiliserons la langue chinoise pour expliquer une trajectoire atypique, et surtout, nous mettrons l'accent sur la réception qui lui est faite à Taïwan, car le pays a subi la colonisation japonaise durant 51 ans.

²⁴⁹ Alain Bergala, « L'installation cinéma : une expérience du regard Entretien Alain Bergala, Thierry Lancien » in *Médiamorphoses*, n°18, octobre 2006.

Chapitre V.

Médiation et transmission

Au départ, les traductions de l'œuvre de Marguerite Duras se caractérisent comme roman sentimental à Taïwan dès les premières publications à Taïwan dans les années 1980-1990. À ce moment-là, les études académiques de l'œuvre de Duras sont rares à Taïwan. Elles se développent à partir de 2001, du fait de l'arrivée d'un dispositif de diffusion, le DVD de *L'Amant*, au sens où le définit Régis Debray: « Un dispositif de diffusion avec le mode de circulation correspondant (manuscrit, imprimerie, numérique) »²⁵⁰. Cela fait émerger un autre aspect de l'œuvre de Duras à Taïwan. Non seulement des recherches académiques sont régulièrement publiées mais les écrivains s'inspirent de l'œuvre de Duras dans leurs propres créations. Ces derniers transmettent la figure de Duras à travers des récits de voyage, des ateliers d'écriture et des festivals de cinéma.

Dans la transmission de l'œuvre de Duras, nous nous intéresserons aux discours, figures et réceptions. À Taïwan, tout à d'abord, ce sont des universitaires taïwanais spécialisés en littérature française et anglaise qui vont transmettre l'œuvre de Duras dans le milieu académique. Puis, des écrivains taïwanais publient leurs récits romanesques à interpréter comme inspirés de Duras et ce faisant diffuser son œuvre, son discours et la figure de l'auteur. Il s'agit de dépeindre ce processus dans le milieu académique, littéraire et artistique afin de comprendre les notions proposées par Régis Debray : transmission, médiation et réception. « La médiologie comme discours à un parcours – l'histoire des 4 M-, message, médium, milieu et médiation ».

« (...) Et le moment message correspond pour le chercheur à une cure pragmatique (à l'encontre des fascinations herméneutiques, car le message est parxis). Le moment médium, à une cure technologique (en rupture avec les seules disciplines du langage, car le médium est matériel). Le moment milieu, à une cure écologique (pour guérir des mythes de l'intériorité, car un milieu est un dehors/dedans). Et le moment médiation, à une cure anthropologique (pour surmonter les fantasmes de l'origine et de l'essence, car la médiation est notre destin en tant qu'espèce : la condition médiologique de

²⁵⁰ Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 35.

l'homme est indépassable). L'examen de l'efficacité symbolique oblige à ce travail à la fois de décantation et de désenchantement »²⁵¹. À l'origine, le message de l'œuvre de Duras est perçu comme anticolonialiste en France. Le rôle de médium est incarné par les traducteurs, les universitaires, les écrivains et les artistes à Taïwan durant le processus de la transmission de l'œuvre de Duras. La problématique centrale est de montrer une impasse dans le processus de transmission du message anticolonialiste de l'auteur à cause du contexte particulier autoritaire du KMT à Taïwan après 1949.

Dans un contexte franco-taïwanais, des chercheurs et écrivains taïwanais, ils transmettent le discours de Duras à travers des institutions académiques dans lesquelles ils exercent leur pouvoir intellectuel. Ils diffusent leur interprétation dans des revues universitaires afin d'installer un discours en écho avec leurs intérêts propres. Parmi ces revues académiques, *Chungwai wenhsiao* (中外文學)²⁵² est emblématique car elle publie de nombreux articles difficiles d'accès quand ils ne sont pas tout simplement abscons. En d'autres termes, la revue est caractérisée par des publications savantes. Elle propose régulièrement des thèses et mémoires de hautes qualités en s'adressant aux lecteurs étudiants et intellectuels : « La ligne éditoriale de la revue a pour but de fournir une référence littéraire justifiée au sein de l'enseignement de la Littérature à Taïwan »²⁵³.

Premièrement, les universitaires interprètent l'œuvre de Duras dans le milieu académique taïwanais en relais de leur expérience de formation en lettres en Amérique du Nord et plus généralement dans le monde anglo-saxon à l'époque où la *French Theory* exerçait une influence considérable dans les études de lettres du dernier quart du XX^e siècle. François Cusset montre que les universitaires relisent Virginia Woolf à partir des concepts foucaaldiens, comme véritable cas d'école des dispositifs sexuels

²⁵¹ Régis Debray, *op. cit.*, p. 137.

²⁵² Chia-ling Mei (梅家玲), « Enseignement universitaire et production de connaissances : l'exemple de la littérature chinoise / taïwanaise dans la revue *Chung Wai Liter-ary Quarterly* » (學院教育與知識生產：以《中外文學》的中國／臺灣文學研究為例) in *Connaissance de Taïwan : Les possibilités des théories de Taïwan* (知識臺灣：臺灣理論的可能性), Taïpei, Mai-tien (麥田), 2016, pp. 337-374.

²⁵³ *Ibid.*, p. 353, phrase originale traduit par nous : « 當初作者撰稿及編者選稿，本來就已考慮到給大學文學課程做參考因素。 »

analysés par Foucault ²⁵⁴. Dans notre cas, l'œuvre de Duras est relue par ces universitaires taïwanais qui sont influencés par la *French Theory* et donc le prisme des études littéraires en langue anglaise.

L'histoire de l'œuvre de Duras, notamment le cycle du *Barrage* (cf. *supra* chapitre II) symbolise un reflet de colonie française. On se posera la question : si les intellectuels taïwanais veulent faire trouver des similitudes entre le système colonial français et la politique autoritaire taïwanaise, ils pourraient installer discours anticolonialiste de Duras à Taïwan. Or, la figure anticolonialiste incarnée par Duras se retrouve dans une impasse de transmission dans la Revue *Chuangwai wenhsiao*. L'Universitaire taïwanaise en Kuei-Fen Chiu (邱貴芬) qui enseigne en Master la littérature taïwanaise et études culturelles transnationales (*transnational cultural studies*), confirme qu'il existe un esprit de lutte dans la littérature taïwanaise²⁵⁵. « Quand on regarde de près l'Histoire de Taïwan, on constate que Taïwan est toujours colonisé par des pouvoirs venant de l'extérieur »²⁵⁶. L'historien taïwanais Fang-ming Chen (陳芳明) explique cette force de lutte de classe qui est marginalisée dans la structure coloniale : « L'autorité, pour interpréter l'histoire de la littérature taïwanaise, est ainsi établie dans le contexte des relations entre les dominants et les dominés. »²⁵⁷ Autrement dit, la littérature anticomuniste est perçue comme un courant littéraire légitime pendant la période *post-49* à Taïwan, en revanche, la littérature taïwanaise est vue comme marginale. « À cause de la politique, Taïwan est considéré comme une partie de la Chine après la Seconde Guerre mondiale. En littérature, les écrivains taïwanais de souche sont catégorisés dans la littérature chinoise.[...] Or, la littérature taïwanaise est un nom controversé. Elle dépend d'une idéologie »²⁵⁸.

²⁵⁴ François Cusset, *op. cit.*, p. 89-90.

²⁵⁵ Kuei-Fen Chiu (邱貴芬), « Notes on Post-Colonial Taiwanese Identity » (是後殖民, 不是後現代--再談臺灣身份/認同政治) in *Chung Wai Liter-ary Quarterly* (中外文學) p. 141-147.

²⁵⁶ Kuei-Fen Chiu, « La découverte de Taïwan : constructions du discours postcolonial » (發現臺灣：建構臺灣後殖民論述), in *La théorie postcoloniale et l'identité culturelle* (後殖民理論與文化認同), Ching-yuan Chang (dir.), Taïpei, Mai-tien (麥田), 1995, p. 172.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 142, phrase originale traduit par nous : « 台灣文學的歷史解釋權，便是在這種支配者與被支配者的關係脈絡建立起來的。 »

²⁵⁸ Chia-ling Mei (梅家玲), *op. cit.*, p. 337, phrase originale traduite par nous : « 由於政治因素使然,戰後臺灣從一開始就被視為中國的一部分,在文學方面,即使是出自當代臺灣本土作家之手的文學

Deuxièmement, la médiologie (Régis Debray : 2000) nous sert à justifier le processus de transmission de l'œuvre de Duras dans le milieu académique taïwanais : Comment un discours de l'œuvre de Duras prend-elle corps et dure-t-il dans le temps long ? Comment l'apparition d'une technique d'enregistrement (le DVD) modifie-t-elle durablement la figure de l'œuvre de Duras ? Mon objectif est de contrecarrer la perception critique prédominante selon laquelle l'œuvre de Duras est totalement dissociée de la réalité politique et sociale, et ensuite d'explorer comment pendant plus d'un demi-siècle, les œuvres indochinoises que Duras a composées décrites, elles montrent la cruauté de système colonial français. Elles continuent d'enquêter rétrospectivement sur les structures et l'idéologie du colonialisme. Les universitaires et écrivains taïwanais seraient légitimes pour lier le discours anticolonial de l'auteur et le pouvoir autoritaire de KMT, or ils préfèrent récupérer le discours féministe ou féminin dans la réception de l'œuvre de Duras.

C'est tout en explorant les préoccupations éthiques et théoriques découlant des moments historiques particuliers dans lesquels elles sont écrites que les retours littéraires répétés de Duras à son « pays natal » impliquent à la fois un réexamen rétrospectif du passé colonial français et, souvent de manière problématique, la construction textuelle d'un espace largement imaginaire sur lequel projeter un ensemble mouvant de préoccupations contemporaines et fondamentalement métropolitaines. La spécialiste de l'œuvre de Duras, Dominique Denès a sans doute raison de modérer l'historicisation de l'œuvre de Duras (Pierrot 1986) et l'espoir de la communiste de voir la révolution triompher dans les colonies là où la soviétisation de l'Europe orientale interpelle et de préférer « ce qui est probablement l'esprit n'est pas forcément la lettre : les données du récit privilégient l'aventure familiale du *Barrage contre le Pacifique* »²⁵⁹.

書寫，也往往被納入中國文學範疇之內。[...]臺灣文學一直是個有爭議的名字。爭議者全出於政治目標，有時喧鬧，有時噤聲，全靠當時局勢。」

²⁵⁹ Dominique Denès, *op. cit.*, p. 73.

Dominique Denès et Joëlle Pagès-Pindon ²⁶⁰ confirment que les discours anticolonialiste et féministe sont tous les deux bien présents chez Duras.

Il s'agit d'un décalage de perception entre les recherches françaises et taïwanaises qui se produit, et nous expliquerons quels sont les enjeux qui interviennent dans ce processus de transmission. Les traductions en chinois publiées à Taïwan que nous avons étudiées dans le chapitre précédent (*cf. infra Chapitre IV*), se sont astreintes à la seule figure féministe. Or, les universitaires taïwanais auraient toute légitimité à transmettre un tout autre discours de Duras²⁶¹. Dans ce chapitre, nous étudierons ainsi les problématiques suivantes : Comment l'œuvre de Marguerite Duras s'inscrit dans les milieux académiques et intellectuels à Taïwan ? Quels sont les profils des universitaires, qui relaient son discours ? S'agit-il d'hommes ou de femmes ? Enfin, quelles sont les positions de l'œuvre de Duras installées par eux ? Pour cela, nous approfondissons une nouvelle fois notre exposé général taïwanais après 1949 pour expliquer le processus de transmission de l'œuvre de Duras.

1- Contexte général : le milieu littéraire taïwanais *post-1949*.

Après 1949, le milieu littéraire local est soumis à la domination totale des élites et des savants chinois réfugiés de Chine et qui occupent massivement toutes les places importantes du milieu littéraire et culturel après leur arrivée à Taïwan. À l'époque, des écrivains mettent l'accent sur l'idéologie « nationaliste » en fustigeant la pensée de « classe » du communisme. Ce dernier est diabolisé par le gouvernement dictatorial KMT dans tous les domaines culturels à Taïwan à partir de 1949. Dans un contexte au sein duquel le KMT interdit la plupart des ouvrages occidentaux qui sont publiés avant 1949 en Chine. À Taïwan, il se produit une situation de « vacuum » dans le milieu littéraire taïwanais pendant la période *post-1949* alors que les jeunes écrivains taïwanais tâchent de trouver leur inspiration dans les ouvrages étrangers. Ce sont d'abord les

²⁶⁰ Marguerite Duras, *Le Livre dit. Entretiens de Duras* filme, Joëlle Pagès-Pindon (dir.), Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2014, 240 p.

²⁶¹ Régis Debray, *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979, 344 p.

professeurs et étudiants en langues étrangères qui jouent le rôle de « médiateurs » entre la littérature occidentale²⁶² et la société taïwanaise.

« Dans les années 1960, tandis que la société taïwanaise se développe graduellement en un état stable, le libéralisme et le pragmatisme en provenance des États-Unis, sont devenus ainsi le courant principal dans les milieux académiques et enseignants. Le mouvement de la littérature moderniste taïwanaise à cette époque-là peut être considéré plutôt comme celui purement mené par les élites culturelles. Ce sont certains jeunes intellectuels ayant les idéaux qui proposent, car la vulgarité de l'environnement culturel leur déplaît, que l'on introduise le modernisme contemporain anglo-saxon avec pour but celui d'élever le niveau culturel du pays.»²⁶³ La traduction d'*Hiroshima mon amour* (1971) survient à Taïwan dans ce contexte où le modernisme occidental est privilégié dans le milieu littéraire taïwanais. On peut envisager qu'une œuvre française puisse avoir été perçue comme innovante.

Il se trouve que la situation change à partir de 1987. Dans un contexte politique au sein duquel la liberté d'expression n'est plus un crime ni un délit. Les écrivains ont tendance de se référer à la réalité taïwanaise et à dépeindre de problèmes sociaux observables de manière réaliste. Par conséquent, la forme littéraire nationaliste et anticomuniste perdent leur légitimité dans le milieu littéraire. Les écrivains se chargent de satisfaire le goût de la classe moyenne. Les écrivains proposent des thèmes variés et même d'avant-garde tels que des romans féministes voire homosexuels. En cela, les universitaires les analysent en invoquant des théories philosophiques rattachées à la French Theory. « Si la philosophie est ainsi littérisée, la littérature de son côté devient une simple région de la théorie »²⁶⁴. La pensée moderniste occidentale est massivement rentrée dans le milieu culturel taïwanais durant les années 1980-1990 :

²⁶² À Taïwan, les études en littérature anglaise dominent dans les départements de langues étrangères.

²⁶³ Sheng-shen Chang (張誦聖), *La mutation de champ littéraire : la littérature contemporaine taïwanaise* (文學場域的變遷), Taïpei, Lien-ho-wen-hsiao (聯合文學), 2001, p. 9, phrase originale traduite par nous : « 六零年代，台灣的半封閉性社會在安定中逐漸成長，英美派的自由主義和實用主義蔚然成年代的台灣現代派文學運動可說是一個較為純粹的文瓦菁英份子為當時學術教育界的主流。一批有理想的年輕知示分子由於不滿當時俗陋的文化生態環境，以提倡由英美引進的現代文學主義達到提升本國文化的目的。 »

²⁶⁴ François Cusset, *op. cit.*, p. 91.

le féminisme, le postcolonialisme et le postmodernisme sont très étudiés dans le milieu artistique. En cela, le discours féministe de l'œuvre de Duras peut donner une nouvelle inspiration aux écrivains taïwanais qui veulent traiter de certains sujets alors tabous. Ang Li (李昂) est l'une des porte-drapeaux prolifiques du féminisme postcolonial. Elle étudie le théâtre américain à l'Université de l'Oregon aux États-Unis dans les années 1970-1980. Elle est influencée par le féminisme américain et elle l'adopte dans son écriture réaliste à travers laquelle elle dénonce le chauvinisme et la société patriarcale à Taïwan. Dans son roman *Tamen de yanlei* (她們的眼淚, 1984), elle dépeint sa vision du féminisme : « Dans notre société, le sexe comme thème reste toujours un tabou. Si on peut se débarrasser de ce tabou social, on peut libérer la morale clichée. »²⁶⁵ Dans un autre roman *Sha Fu* (殺夫, 1983²⁶⁶), elle raconte une histoire tragique : une femme taïwanaise victime de violences conjugales pendant longtemps décide finalement de tuer son mari boucher. *Sha Fu* incarne un discours féministe extrême qui défend le point de vue de la femme dans une société patriarcale. On peut interpréter le mot *tuer* par *se débarrasser*, qui permet enfin de traiter ouvertement et déconstruire la violence conjugale dans la société. À ce moment-là, le féminisme est perçu comme littérature légitime dans le milieu littéraire taïwanais à partir des années 1980.

2- Le milieu académique :

Si on part de l'hypothèse que l'œuvre de Duras est récupérée dans le discours féministe à Taïwan. Nous devons montrer les personnes « médium » qui installent le féminisme dans le milieu académique. Ce dernier est lié à des procédures de validation des productions avant publication par des revues savantes.

En premier lieu, nous étudierons la réception par des intellectuels taïwanais, c'est-à-dire, des universitaires, des écrivains et des artistes. Nous montrerons des décalages existants entre les analyses françaises et taïwanaises de la même œuvre de Duras. Nous

²⁶⁵ Ang Li, *Tamen de yanlei* (她們的眼淚), Taïpei, Hung-fan (洪範), 1984, p. 214.

²⁶⁶ Ang Li, *La Femme du boucher* (殺夫), traduit par Alain Peyraube, Paris, Le Seuil, 1994. Le livre est réédité en Point Poche en 1994, puis chez Denoël, en 2004, sous le titre *Tuer son mari*, ce qui est plus proche du titre original.

opèrerons notamment à travers l'analyse des articles qui sont publiés après la sortie du film *L'Amant* (1992) pour étudier la question de *médiation*. Lorsque le discours féminin est transmis par des traductions en chinois, quels sont les processus universitaires qui valident le discours féministe ou autre dans les articles académiques. En deuxième lieu, nous nous consacrerons sur les études qui sont publiées par les universitaires taiwanais. Ces derniers récupèrent l'œuvre de Duras dans les études postcoloniales qui sont proches du courant de la *French Theory*. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle la réception de Duras est fortement contextualisée académiquement du fait de la domination de la *French Theory* et son influence sur les *gender studies* produisant ainsi une rupture entre le message féminin et le discours féministe. Par ailleurs, à compter de la levée de la loi martiale taiwanaise (1987) puis de la démocratisation achevée de Taïwan à partir de 1996, au lieu de contextualiser l'œuvre de Duras et la société taiwanaise, ces universitaires préfèrent la décontextualiser afin d'en tirer de nouveaux bénéfices au sein du champ académique et recourir à des théories aux « puissances nouvelles ». « Il s'agit, enfin de compte, des vertus de la décontextualisation, ou de ce que Bourdieu appelait la « dénationalisation » des textes. Si elles perdent en quittant leur contexte d'origine une partie de la force politique qui y motiva leur irruption, ces « théories voyageuses » (Selon le mot d'Edward Said) peuvent aussi gagner à l'arrivée une puissance nouvelle. »²⁶⁷.

Quels sont les enjeux politiques discutés à travers la réception de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan ? Outre cela, à l'aide de quels appareils conceptuels ces chercheurs parlent-ils de Marguerite Duras ?

2-1 Les recherches sur Marguerite Duras : *médium*

Nous rassemblons les articles académiques (*Cf. annexe 3*) en chinois qui traitent de l'œuvre de Duras. La médiologie de Régis Debray nous permet d'examiner la médiation culturelle d'une œuvre littéraire française dans le contexte taiwanais. « Le

²⁶⁷ François Cusset, *op. cit.*, p. 21-22 .

message dit évangélique (autre chose qu'un énoncé) a eu pour médium un corps graphique et ecclésial (le corps du texte + le corps du Christ ou l'Église), lequel médium s'est plié, dans sa formation, aux conditions d'un ou plusieurs milieux ont finalement configuré le message que nous croyons à tort originaire (la médiation) »²⁶⁸. Le message anticolonialiste de l'œuvre de Duras est perçu en France, or il est transmis par ses traductions en chinois comme relevant du roman sentimental à Taïwan.

Dans notre cas, les universitaires taïwanais interviennent dans la réception : Hsin-ya Huang (黃心雅), Yuan-jiang Chen (陳豔姜) et Shu-ling Tsai (蔡淑玲) valident le discours de l'œuvre de Duras dans ses fonctions d'enseignement. Ces femmes universitaires sont toutes des enseignantes de la langue étrangère (soit française, soit anglaise), alors elles mettent l'accent davantage sur *le texte* que le contexte de l'œuvre de Duras. Autrement dit, *le contexte* historique et politique du roman durassien est moins prononcé dans leurs analyses. Ces universitaires sont mues par la motivation de justifier leur propre discours à travers celui de l'œuvre de Duras. Elles le transmettent aux étudiants dans la perspective d'enseigner la littérature française. Les études de Duras à Taïwan sont entourées du sujet *L'Amant* dont elles se sentent proches à travers leurs analyses féministes²⁶⁹. En outre, dans le domaine du cinéma, comme Duras réalise

²⁶⁸ Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, p. 137.

²⁶⁹ Notre recensement de 1995 à 2018, dénombre quinze mémoires de master soutenus dans les universités taïwanaises. Parmi ces quinze mémoires, sept traitent du personnage de l'amant dans l'œuvre de Marguerite Duras : Ying-Chieh Lee (李盈潔), *Une esthétique agitée : La narration obscure de Marguerite Duras* (不安的美學：瑪格麗特·莒哈絲的晦澀敘事) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Nationale de Taïwan : Taïwan, 2018, 62 pages, Yu-Hen Shih (施宇恆), *La causerie intime* (親密交談) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Nationale Normale de Kaohsiung : Taïwan, 2018, 232 p., Hui-Ying Chen (陳慧瑛), *L'anatomie de la mélancolie : De l'exposée sur Marguerite Duras de Kristeva à mes propres œuvres* (解剖血脈中的黑膽汁-由克里斯蒂娃論莒哈絲談我自身的憂鬱創作) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Nationale de l'Art de Taipei : Taïwan, 2015, 93 pages, Li-Wei Yang (楊鯉璋), *Littérature de voyages et conversation de sexe : L'étude de la ville de L'Amant de Wen-Yin Chung* (旅行書寫與性別對話-鍾文音「情人的城市」研究) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Nationale Normale de Kaohsiung : Taïwan, 2015, 198 p., Bo-Rong Chen (陳柏蓉), *La mémoire : écrire le bloc noir — chez Marguerite Duras — Un barrage contre le Pacifique, L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord* (回想：書寫黑暗團塊—瑪格麗特·莒哈絲「情人」三部曲) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Tamkang : Taïwan, 2013, 93 p., Li-Chi Huang (黃莉琪), *La fluidité de l'ego : L'idéologie diasporique dans L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras* (流動的自我：瑪格麗特·莒哈絲「中國北方來的情人」中的離散意識) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Nationale Normale de Kaohsiung : Taïwan, 2013, 97 p., Hsin-Yi Liu (劉欣怡), *L'ego ambivalent dans L'Amant de Marguerite Duras* (瑪格麗特·莒哈絲「情人」中的矛盾自我) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Nationale Normale de Kaohsiung : Taïwan, 2011, 85 p., Wei-Wei Wu (吳偉瑋),

un nombre de films considérable, l'universitaire Yung-hao Liao (劉永皓) analyse les films de Duras en se concentrant sur l'esthétique filmique. Il introduit ainsi la théorie de Gilles Deleuze en enseignant les principaux éléments d'analyse filmique pour le département de cinéma et audiovisuel à l'Université.

Afin de comprendre leur réception de l'œuvre de Duras, nous analysons ci-après les articles publiés dans la revue *Chungwai wenhsiao* (中外文學).

a) La Revue *Chungwai wenhsiao* : un médium savant

La trajectoire de la revue *Chungwai wenhsiao* est liée avec le contexte politique dès sa fondation en 1972 jusqu'à nos jours. La revue est dirigée par des universitaires en littérature anglaise, notamment ceux de l'Université nationale de Taïwan où le premier doctorat des études de doctorat en littérature comparée est fondé en 1970. Au départ, *Chungwai wenhsiao* n'accueille que des articles venant d'universitaires, elle est perçue comme une revue littéraire académique²⁷⁰. Les articles sur la littérature comparée ont pour but de développer la littérature chinoise classique. La preuve, *Chungwai wenhsiao*

Études des six récits de Marguerite Duras : Le Navire Night - Césarée - Les Mains négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner (瑪格麗特·杜哈絲的六篇敘事之研究：「夜航-撒迦利亞-手的印記-奧蕾莉亞·史坦尼-奧蕾莉亞·史坦尼-奧蕾莉亞·史坦尼」) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Catholique Fu-Jen : Taïwan, 2010, 129 p., Tzu-Yi Chen (陳姿伊), *Le Ravissement de Lol V. Stein chez Marguerite Duras* (苕哈絲「勞兒之劫」之劫) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Tamkang : Taïwan, 2009, 94 p., Yu-Ya Su (蘇郁雅), *L'écriture, le traumatisme et la sexualité dans Hiroshima mon amour et L'Amant de Marguerite Duras* (瑪格麗特·苕哈絲的「廣島之戀」與「情人」中的書寫、創傷與性意識) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Nationale Chi-Nan : Taïwan, 2005, 95 p., Ting-Ting Huang (黃婷婷), *Le processus infini de la formation de soi : Gigi de Colette et L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras* (自我形成的不斷衍生：柯麗特「金粉世界」和瑪格麗特·苕哈絲「中國北方情人」) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Nationale Chi-Nan : Taïwan, 2005, 103 p., Chia-Chun Teng (鄧家均), *L'image et la place de l'homme asiatique dans L'Amant de Marguerite Duras* (苕哈絲「情人」中亞洲男人的再現) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Tamkang : Taïwan, 2005, 75 p., Chia-Jung Lin (林佳蓉), *L'imagination géographique et la disposition de pouvoir dans les œuvres de Marguerite Duras* (閱讀苕哈絲文本中的地理想像與權力配置) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Nationale Chi-Nan : Taïwan, 2005, 93 p., Jia-Lin Lu (盧嘉麟), *La déconstruction de l'idéologie patriarcale : L'étude du corps transgressif dans L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras* (解構父權意識形態：瑪格麗特·苕哈絲的踰越的身體在「情人」以及「中國北方來的情人」之研究) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Providence : Taïwan, 2000, 99 p.17.Hsiao-Ying Yang (楊小櫻), *Nouvelle autobiographie et le "Je" féminin dans L'Amant de Marguerite Duras* (新式自傳及女性的「我」：在苕哈絲的小說「情人」) (Mémoire de Master), Taïwan, Université Catholique Fu-Jen, 1995. Source : <https://www.ncl.edu.tw> (la Bibliothèque nationale de Taïwan)

²⁷⁰ Chia-ling Mei, *op. cit.*, p. 338.

publie un article « L'analyse du poème *Chiu hsiang* de Tu Fu : à travers la structure du langage »²⁷¹ et « Le signifié et le signifiant des poèmes des Tang : métaphores et origines. »²⁷² On peut l'expliquer par une tentative d'introduction de la théorie littéraire dans l'analyse de la littérature classique chinoise dans les pages de *Chungwai wenhsiao*. Les universitaires taïwanais sont formés aux États-Unis, ils analysent la littérature chinoise en utilisant une méthodologie poétique, rhétorique, esthétique et herméneutique à l'occidentale. « La direction de la revue a pour but de fournir une référence littéraire justifiée au sein de l'enseignement de la Littérature à Taïwan »²⁷³. Les articles publiés de *Chungwai wenhsiao* sont inséparables des séminaires et des cours dans lesquels les universitaires interviennent.

Le contenu de la Revue dépend du contexte politique. En effet, il s'agit d'un reflet des pressions subies sur la scène internationale. En 1971, dans le contexte du retrait forcé de l'ONU pour la République de Chine (Taïwan) au profit de la République Populaire, cet événement a des répercussions et influence le milieu culturel le conduisant au lancement d'une politique de promotion de la culture chinoise traditionnelle dans l'espace taïwanais. C'est dans ce contexte particulier que *Chungwai wenhsiao* s'adresse aux études portant sur la littérature chinoise traditionnelle et qu'elle fournit une plateforme où les universitaires peuvent présenter leur recherche. La Revue s'oriente vers une reconnaissance de la culture chinoise qui est écrite par des universitaires spécialisés en littérature étrangère, notamment anglaise et américaine. Entre la littérature chinoise²⁷⁴ et la littérature étrangère, la revue est considérée comme un moyen de

²⁷¹ Zulin Mei (梅祖麟) et Yougong Gao (高友工), « Tu Fu's Autumn Meditation: An Exercise in Linguistic Criticism » (分析杜甫的秋興：試從語言結構入手作文學批評), traduit par Yi-Fang Huang (黃宜範), in *Chung Wai Liter-ary Quarterly*, n°1-6, 1972. Cet article est publié à l'origine dans la revue *Unicorn* de l'Université Princeton,

²⁷² *Idem*, « Meaning, Mataphor, And Allusion in Tang poetry » (唐詩的語意研究：隱喻與典故) in *Chung Wai Liter-ary Quarterly*, n°4-7, 1975.

²⁷³ Chia-ling Mei, *op. cit.*, p. 353, phrase originale traduite par nous : « 當初作者撰稿及編者選稿,本來就已考慮到給大學文學課程做參考因素。 »

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 337, phrase originale traduite par nous : « Les œuvres écrites par des écrivains taïwanais sont catégorisées dans la littérature chinoise ».

transmission (Régis Debray : 1991) : « l'ensemble, techniquement et socialement déterminé, des moyens de transmission et de circulation symboliques. »²⁷⁵

Dans les années 1980, comme de nombreuses nouvelles littératures et théories culturelles s'épanouissent dans le milieu littéraire taïwanais, des traductions d'œuvres littéraires et philosophiques sont présentées dans *Chungwai wenhsiao* complétées d'analyses théoriques. Parmi ces traductions, on trouve les textes comme le déconstructionnisme, la pensée philosophique de Michel Foucault, l'esthétisme de Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, ou bien encore le féminisme²⁷⁶. Par la suite, elle consacrera des numéros spéciaux intitulés par exemple « Féminisme et conscience féminine » dans lesquelles les études de littérature comparée s'orientent vers des recherches en culture.

En 1999, *Chungwai wenhsiao* propose un numéro sur « La littérature féminine : discussion sur l'art et la culture » (女性文學/藝術與文化論述) dans lequel les théories d'Hélène Cixous, d'Homi K. Bhabha et de Gayatri Chakravorty Spivak sont introduites. On peut rapporter que le féminisme est au cœur du sujet dans la revue ainsi que chez les universitaires taïwanais. La même année, *Chungwai wenhsiao* propose un numéro spécial dans lequel les théories philosophiques françaises sont discutées²⁷⁷. Les auteurs de ces contributions jouent également le rôle de traducteur : « Bartleby d'Herman Melville, La lecture de Deleuze : Bartleby, ou la Formule ».²⁷⁸

L'exemple, dans son article publié en 1999 dans *Chungwai wenhsiao*, « L'écriture de l'altérité dans l'image de *L'Amant* » (苔哈絲時空異質的影像書寫), Shu-ling Tsai utilise des méthodologies philosophiques de Maurice Blanchot et d'Emmanuel Levinas pour étudier l'œuvre de Duras. L'article est composé et influencé par le mouvement intellectuel américain déjà cité de la *French Theory*. Par conséquent, la place légitime de la littérature classique chinoise est remplacée par les « Cultural Studies »²⁷⁹ chez les universitaires. La spécialiste en littérature comparée, Sheng-shen Chang explique que

²⁷⁵ Régis Debray, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 364.

²⁷⁷ *Chungwai wenshiao*, n°28-3, 1999.

²⁷⁸ Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la Formule » in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p.84-114, traduit par Chien-Hung Huang, in *Chungwai wenshiao*, n°28-3, 1999, p. 4-49.

²⁷⁹ François Cusset, *French theory*, Paris, La Découverte, 2003, p. 16.

dans un contexte au sein duquel les *études culturelles* sont en vogue comme le déconstructionnisme, le postcolonialisme, le postmodernisme et le féminisme dans les années 1990. Des chercheurs en *études culturelles* mettent l'accent sur le genre, la classe et la race.²⁸⁰ Shu-ling Tsai poursuit ses études pendant les années 1980-1990 aux États-Unis. C'est la raison pour laquelle nous allons examiner les universitaires ainsi leurs articles pour comprendre le discours de l'œuvre de Duras.

2-2 Transmission de l'œuvre de Duras : Universitaires anglophones taiwanais

Dans un contexte au sein duquel Taïwan et les États-Unis ont une relation très étroite depuis longtemps, de nombreux chercheurs taiwanais partent aux États-Unis pour poursuivre leurs études. À la fin de leurs études, ils restent enseigner dans les universités américaines où les études de la culture asiatique sont proposées dans les facultés comme dans l'université de Princeton (les études d'Asie de l'Est : *East Asian Studies*), l'université de Yale (Langues et littératures d'Asie de l'Est : *East Asian Languages and Literatures*) ou encore l'université de Californie à Berkeley (Institut des études d'Asie de l'Est : *Institute of East Asian Studies*). La plupart des chercheurs taiwanais occupent une place d'enseignant-chercheur dans des universités taiwanaises.

Dans le milieu littéraire taiwanais, des universitaires bilingues ont plus de capital culturel et ils peuvent s'arroger le monopole de la parole. En général, ils peuvent être traducteurs des théories écrites en langue anglaise ainsi que française. Puis, ils publient leurs articles dans un contexte au sein duquel les universités taiwanaises demandent aux enseignants de faire évoluer et de développer leurs recherches.

À cet égard, nous nous consacrons aux articles des universitaires taiwanais pour éclairer le décalage franco-taiwanais de réception de l'œuvre de Duras. Nous

²⁸⁰ Sheng-shen Chang (張誦聖), *La mutation de champ littéraire : la littérature contemporaine taiwanaise* (文學場域的變遷), Taïpei, Lienho wenhsiao (聯合文學), p. 141-142, phrase originale traduite par nous : « 到了九〇年代, 在文化研究的衝擊下「文本」(text)的涵義驟然被拓寬, 無疑侵蝕了文學研究的根本。在文學學者眼中原本被歸類為「文化背景」的歷史脈絡(context), 如今也成了「文本」, [...]「理論熱」之後接踵而來的種種行動主義—後殖民論述西方中心主義的徹底解構、後現代論述對啟蒙性的撻伐、多元文化主義、女性主義對傳統文學經典的攻訐、文化研究者對性別、階級、種族的強調。 »

examinons les cinq universitaires taïwanais suivants : Yo-cheuh Juan, Shu-ling Tsai, Yung-jiang Chen, Hsin-ya Huang et Yung-hao Liu. D'une part, les quatre premières sont les femmes universitaires qui sont très influencées par la pensée postcoloniale, chacune d'entre elles interprète l'œuvre de Duras au prisme de leur formation acquise. D'autre part, Yung-hao Liu est un universitaire qui n'a pas de place légitime pour transmettre le discours féministe à travers l'œuvre de Duras mais qui s'intéresse aux films de Duras.

Enfin, leurs trajectoires institutionnelles sont similaires : après leur doctorat effectué en Europe ou aux États-Unis, ils occupent un poste d'enseignement à l'Université.

a) Shu-Ling Tsai : une universitaire emblématique du postmodernisme

Durant les années 1980-1990, la *French Theory* domine dans les études culturelles aux États-Unis. Nous réfléchissons au sens de Régis Debray : « Je vous rappelle la question dont la médiologie entend faire problème : par quelles médiations une idée devient une force ? Comme une parole peut-elle faire événement ? Un esprit prendre corps ? »²⁸¹ L'universitaire Shu-ling Tsai introduit les théories littéraires de Julia Kristeva²⁸² ainsi u-que de Gilles Deleuze²⁸³ et elle fait ses recherches sur le concept de *transgression* proposée par George Bataille²⁸⁴.

À l'origine, Shu-ling Tsai effectue sa thèse en études françaises aux États-Unis durant les années 1980-1990 au moment où la *French theory* exerce une influence déterminante sur les universités états-uniennes. Elle épouse le paradigme des « *cultural*

²⁸¹ Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 91.

²⁸² Shu-ling Tsai, « La modernité de la critique littéraire : la relation entre Julia Kristeva et la langue chinoise » (文學批評的現代性：從克莉絲蒂娃與中國語文的關聯談起) in *Les recherches publiées le Ministère des sciences et des technologies de 1997 à 2001*(國科會外文學門 86~90 年度研究成果論文集), Taipei, Shu-lin (書林), 2005. Shu-ling Tsai, « La métaphore de la modernité, la modernité de la métaphore : la version de Julia Kristeva sur le dandysme de Charles Baudelaire » (現代性的隱喻・隱喻的現代性：克莉絲蒂娃論波特萊爾的「耽諦」主義) in *Chung Wai Liter-ary Quarterly*, n°30-11, 2002, p. 10-31.

²⁸³ Shu-ling Tsai, « The borderline between the perpetual mode of lives and life in terms of the unfigured : on Zola's Naturalism vis-a-vis Deleuze's subject formation » (生活塑模與生命未形之間：從真實感的捕捉論左拉與德勒茲的關連) in *Chung Wai Liter-ary Quarterly* n°41-1, 2012, p. 137-159.

²⁸⁴ Shu-ling Tsai, « La négativité et la transgression chez Geroges Bataille » (巴岱儀的否定與踰越) in *Chung Wai Liter-ary Quarterly*, n°24-2, 1995.

studies » et du postmodernisme outre-Atlantique. En 1999, Shu-ling Tsai publie une analyse intitulée « L'écriture d'altérité dans l'image - *L'Amant* de Marguerite Duras » (莒哈絲時空異質的影像書寫)²⁸⁵ dans laquelle elle étudie la notion d'« altérité » dans l'espace de *L'Amant*. Elle emprunte la méthodologie sémiotique en expliquant l'écriture de l'altérité dans *L'Amant*²⁸⁶. Au cœur de la théorie postmoderne. En 2008, Shu-ling Tsai publie sa deuxième analyse sur l'œuvre de Duras à l'aune des propos de Maurice Blanchot : « Mettre en condition par la réalité Duras, Blanchot and Levinas » (造境的美學與倫理-莒哈絲，白朗修與列維納斯)²⁸⁷. Dans cet article, Shu-ling Tsai et tout imprégnée de la *French Theory* à commencer par la sémiologie de Roland Barthes et de Julia Kristeva, ou encore de Maurice Blanchot. Ce dernier explique la fonction de la critique littéraire : « La littérature reste bien l'objet de la critique, mais la critique ne manifeste pas la littérature. [...] la critique, alors, se prépare dans les bureaux, auprès des valeurs plus hautes qu'elle doit représenter ; le rôle d'intermédiaire est réduit au minimum ; le critique est un porte-parole qui applique, parfois avec art et non sans une marge de liberté, les indications générales »²⁸⁸. Dans ses nombreuses recherches, Shu-ling Tsai analyse des textes littéraires très influencés par la *French Theory*, et notamment la pensée de Maurice Blanchot. Elle publie de nombreux rapports sur le sujet concernant Maurice Blanchot²⁸⁹ dans la revue universitaire Tamkang dans laquelle elle occupe un poste d'enseignante durant les années 1990-2010. On peut expliquer que l'universitaire joue un rôle de transmission de la *French Theory* dans les

²⁸⁵ Shu-Ling Tsai, in *Chung Wai Literary Quarterly*, n°29-3, 1999, p. 128-151.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 128, phrase originale traduite par nous : « 我們將先以符號學釋說，從社會文學價值解釋主體建構，再從個人行動，欲望與他人的關係橫切主體內在認知過程的自我異化，回溯現象學意識的內省。 »

²⁸⁷ Shu-ling Tsai, « Mettre en condition par la réalité Duras, Blanchot and Levinas » in *Chung Wai Literary Quarterly*, n° 37-3, p. 9-43.

²⁸⁸ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1949, p. 9.

²⁸⁹ Les articles publiés (en français et en anglais) par Shu-ling Tsai sur le sujet de Maurice Blanchot : « The notion of death in Maurice Blanchot (1991) », « Approaching the unknown-kristeva's chora in light of blanchot's impossible (2000) », « Translating the unthinkable- Blanchot in Chinese (2000) », « The Experience of the Limit: Approaching the Unknown in Maurice Blanchot's the Madness of the Day in Light of Kristeva's Chora (2002) », « La construction d'un mythe moderne - Andre Malraux et Maurice Blanchot (2005) », « «Duras, Blanchot and Levinas: Translating "U"Topia (I), 2006 », « Duras, Blanchot and Levinas: Translating "U"Topia (II), 2007 », « L'enveloppe de l' «U»topi- Les modes de visée de Proust à Blanchot à partir de Walter Benjamin (2007) », « Traduire jusqu'au point de non-pouvoir-modalité de l'engagement blanchotien (2008) », « The "Ravishing" in "The Ravishing of Lol V. Stein" of Marguerite Duras (2009) ».

universités taïwanaises. En particulier, elle la transmet à ses étudiants en Master²⁹⁰. La pensée de Maurice Blanchot est considérée comme une minoritaire dans le milieu universitaire taïwanais où il n'existe qu'un seul mémoire de Master.²⁹¹ « Les univers intellectuels ont chacun leur espace-temps. *Minorité* et *postérité* sont des valeurs jumelles, car la première se supporte par la seconde »²⁹². Dans le sens de la médiologie, la figure de Maurice Blanchot peut avoir une place de postérité dans le milieu universitaire.

Shu-ling Tsai impose la *French Theory* dans la procédure de transmission de l'œuvre de Duras dans le milieu académique et universitaire. Cela explique que la réception de l'œuvre de Duras est récupérée dans l'interprétation de la pensée philosophique, notamment celle de Maurice Blanchot. Puis, le discours de l'œuvre de Duras est reconstruit par un médium de support *Chungwai wenhsiao* dans laquelle les universitaires peuvent publier leur recherche pointue et minoritaire.

Nous allons examiner une autre universitaire Yuan-jiang Chen qui analyse l'œuvre de Duras au prisme d'un discours féministe dans la même revue.

b) Yuan-jiang Chen (陳艷姜) : surincarnation du discours féministe (féminin)

La spécialiste de littérature anglaise, Yuan-jiang Chen²⁹³ porte un regard féministe dans analyser l'œuvre de Duras. Yuan-jiang Chen fait ses études en littérature comparée à l'Université de Washington de 1985 à 1995. En 2001, elle publie son article « Le fleuve du désir : L'Amant chinois de Duras et la transgression de l'écrit »²⁹⁴ dans lequel elle s'intéresse à la problématique de classe dans *L'Amant*. Elle trouve que « Dans

²⁹⁰ Chia-chun Teng (鄧家均), *L'image et la place de l'homme asiatique dans L'Amant de Marguerite Duras*, Mémoire de Master en Littérature et civilisation française, Université Tamkang, 2005, 75 p, Bo-Rong Chen (陳柏蓉), *La mémoire : écrire le bloc noir chez Marguerite Duras : Un barrage contre le Pacifique, L'Amant et L'amant de la Chine du Nord*, Mémoire de Master en Littérature et civilisation française, Université Tamkang, 2013, 93 p.

²⁹¹ He-jyun Hong (何俊宏), *Le contour imaginaire de l'espace littéraire chez Maurice Blanchot : les images poétiques de la modulation*, Mémoire de Master en Littérature et civilisation française, Université nationale centrale (中央大學), 2018, 140 p.

²⁹² Régis Debray, *op. cit.*, p. 125.

²⁹³ Yuan-jiang Chen, *Heralds of the Postmodern: Madness and Fiction in Conrad, Woolf, and Lessing*, New York, Peter Lang, 1999, 120 p.

²⁹⁴ Yuan-Jiang Chen « Le fleuve du désir : la transgression de l'écriture et L'Amant chinois de Duras » (慾望之流：芭哈絲的中國情人與書寫越界) in *Chung Wai Liter-ary Quarterly*, no° 30-4, 2001 p. 91-105

l'univers sentimental de Duras, non seulement l'âge, la race et la classe ne peuvent séparer l'amour du sexe, mais encore moins la sexualité »²⁹⁵. Yuan-jiang Chen prête deux dimensions au discours féministe. Premièrement, l'amant chinois de la jeune fille française est considéré comme appartenant à la classe dominante²⁹⁶. Le discours colonial est nous semble-t-il identifié par la métaphore de classe, et l'auteure a recours à un dispositif interprétatif structuraliste dans son étude de l'œuvre de Duras. Deuxièmement, elle explique la manipulation des gens et la jouissance du désir sexuel sont signifiées comme la subjectivité féminine sans limite²⁹⁷. « *L'Amant* est non seulement un double roman d'apprentissage (bildungsroman) mais aussi un recueil d'expériences adultes d'un écrivain, d'une femme. Elle en est à la fois le sujet et l'objet, y crée un désir et un discours, brise la tradition culturelle et coloniale »²⁹⁸.

Si le désir sexuel de femme est un sujet capital dans les recherches féministes, Yuan-jiang Chen se rallie à la pensée de « la littérature comme expérience limite » (Maurice Blanchot)²⁹⁹. Cet article est tout à fait représentatif de ce en quoi les études de Duras s'orientent vers des appareils d'interprétation philosophiques issus de la *French Theory*. Yuan-jiang Chen se concentre sur la question du désir des femmes. L'œuvre de Duras, ne semble être perçue dans les études féministes qu'à travers l'interprétation qu'en fait Yuan-jiang Chen. Comme le montre François Cusset : « La théorie française a toujours d'abord pour experts, et pour intermédiaires, les professeurs - quels que soient les

²⁹⁵ Yuan-jiang Chen, « Le fleuve du désir : L'Amant chinois de Duras et l'écrit sans limite » (慾望之流: 莒哈絲的中國情人與書寫越界) in *Chung Wai Liter-ary Quarterly*, Taïpei, 2001, p. 93, phrase originale traduite par nous : « 愛與性在莒哈絲的感情世界中不僅不受年齡，種族，階級的分隔，更不分性別。 ».

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 95.

²⁹⁷ Yuan-jiang Chen (陳豔姜), « Le fleuve du désir : L'Amant chinois de Duras et la transgression de l'écrit » (慾望之流: 莒哈絲的中國情人與書寫越界) in *Chung Wai Liter-ary Quarterly*, 2001, p. 91-103, phrase originale traduite par nous : « 她的作品不論在內容或形式上都不斷地衝擊、挑戰、跨越一切界線，尤以情慾為甚。莒哈絲書寫小女孩的極限經驗，由操縱及享受性慾而超越各種界線，將女性主體推向極限。 »

²⁹⁸ Yuan-jiang Chen, « Le fleuve du désir : L'Amant chinois de Duras et la transgression de l'écrit » (慾望之流: 莒哈絲的中國情人與書寫越界) in *Chung Wai Liter-ary Quarterly*, Taïpei, 2001, p. 91-103, phrase originale traduite par nous : « 情人確實是雙重的成長小說，同時，是一個女人，也是一位作家的成年經驗。她既是主體，又是客體，創造了情慾和論述，並打破了殖民力和文化的傳統。 »

²⁹⁹ Antoine Antonini, « Maurice Blanchot ou la littérature comme expérience limite », in *Commentaire*, 2015/3, n° 151, p. 579-588.

résistances à l'autorité professorale, les quêtes d'alternative au corpus imposé et les meurtres constants que commettent les étudiants (par l'indifférence, la parodie ou la rébellion) des figures paternelles croisées au fil de leur cursus, fussent-elles une enseignante féministe ou un texte abscons de Derrida »³⁰⁰. Autrement dit, les textes de Maurice Blanchot sont méconnus en France alors ils sont transmis par des universitaires taïwanais à travers de l'œuvre de Duras.

Il nous semble que l'œuvre de Duras est perçue dans les études postmodernes, autrement dit, elle crée une règle d'art pour étudier Duras dans le milieu académique taïwanais. Nous continuons à examiner une autre revue *NuHsiao Hsiao chih* (女學學誌)³⁰¹ où le discours féministe de Duras peut être légitimement discuté.

c) Hsin-ya Huang (黃心雅) : La revue des études de femme *Nuhsiao hsiao chih* (女學學誌)

La revue *Nuhsiao hsiao chih* est fondée en 1990, elle a pour vocation la publication de recherches universitaires de qualité portant sur les études de genre. Elle aborde des sujets tels que la violence conjugale ou les études portant sur l'homosexualité. Dans son article³⁰², Hsin-ya Huang trouve que le concept d'Edward Said est considéré comme une preuve de phallocratie. Selon elle, pas la moindre femme écrivain n'est citée dans le corpus de l'*Orientalisme*. « Said ignore la possibilité de femme écrivain pour construire un empire de la culture occidentale »³⁰³. Or, Said ne s'adresse pas au féminisme, il montre que l'Orient est un *autre* afin de montrer une relation dominée-dominante, « l'Orient a presque été une invention de l'Europe depuis l'Antiquité, lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants,

³⁰⁰ François Cusset, *op. cit.*, p. 238.

³⁰¹ Le titre en anglais : Journal of Women's and Gender Studies et le français : Études de genre et de femme.

³⁰² Hsin-ya Huang (黃心雅), « L'Orientalisme et les écritures féminines occidentales contemporaines : la Chine imaginaire chez Marguerite Duras, Susan Sontag et Maxine Hong » (東方論述與當代西方女性書寫：芭哈絲、桑塔格與湯亭亭的中國想像) in *Nuhsiao hsiao chih* (女學學誌), 2002, p. 151-161.

³⁰³ *Ibid.*, p. 152.

d'expériences extraordinaires »³⁰⁴. L'Orient est une invention de l'Occident selon Edward Said malgré le nombre des hommes écrivains cité. Comme *Nuhsiao hsiaochih* est ouvertement féministe, Hsin-ya Huang trouve que Duras renforce la domination raciale pour renverser la domination sexuelle, le racisme et la discrimination du sexe. Le système de domination ne représente pas parallèlement « L'Occident domine L'Orient : les hommes dominent les femmes »³⁰⁵. Hsin-ya Huang explique que Marguerite Duras construit « la subjectivité d'écriture féminine dans *L'Amant*, elle décrit la femme dans l'histoire coloniale »³⁰⁶. Dans le milieu culturel, l'œuvre de Duras est une preuve de représentation du désir sexuel. Le fait qu'une femme ait écrit dans un récit colonial est considéré comme un point de vue de la subjectivité d'écriture féminine. « Les femmes occidentales utilisent le discours d'Oriental et d'impérialisme pour construire la subjectivité d'écriture féminine. Elles décrivent les femmes dans l'Histoire coloniale »³⁰⁷.

C'est la raison pour laquelle *L'Amant* est perçu comme un engagement féministe par Hsin-ya Huang. Ce style d'analyse s'inscrit dans la continuité des études féministes à partir des années 1980 à Taïwan. Pour conclure, pour ces trois femmes universitaires taïwanaises, notamment spécialisées en langue anglaise et française, elles consacrent l'écriture de Duras afin de faire écho avec leurs propres centres d'intérêt. Or, il se trouve que les films de Duras jouent également un rôle de transmission dans le milieu académique taïwanais. Nous examinons donc ci-après comment l'universitaire Yung-hao Liu (劉永皓) présente les films de Duras dans une analyse académique.

³⁰⁴ Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit par Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil, 2005, p. 1.

³⁰⁵ Hsin-ya Huang, *op. cit.*, p.152, phrase originale traduite par nous : « 葛哈絲藉強化種族宰制，以顛覆性別宰制、種族歧視和性別歧視，不再是平行排比的宰制體系（西方宰制東方：男人宰制女人）。 »

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 155, phrase originale traduite par nous : « 西方女性援引/挪用帝國主義東方論述的精神，建構其 (female writing subject)，將女性寫入西方文化帝國的歷史 (female inscription of the colonial history)，葛哈絲的自傳小說《情人》將是這樣的作品。 »

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 153, phrase originale traduite par nous : « 西方女性援引/挪用帝國主義東方論述的精神，建構其書寫的主體 (female writing subject)，將女性寫入西方文化帝國的歷史 (female inscription of the colonial history)，葛哈絲的自傳小說《情人》將是這樣的作品。 »

d) Yung-hao Liu : médiateur de film d'auteur français

Dans *Radioscopie* (1969), Marguerite Duras répond à Jacques Chancel au sujet de cinéma : « Je suis incapable de faire un cinéma populaire. » La critique cinématographique française qualifie le cinéma durassien d'« anticinéma » comme dans *Le Camion*³⁰⁸. Le profil du spécialiste en cinéma Yung-hao Liu³⁰⁹ est le suivant : il étudie le cinéma en France et par la suite, il devient enseignant en cinéma à l'Université Shih Hsin (世新). Cette dernière a été la première université à fonder un département d'études cinématographiques à Taïwan. L'Université Shih Hsin forme les étudiants qui souhaitent produire des films notamment dans le domaine du septième art. De plus, elle forme à l'analyse des films, autrement dit, ses étudiants peuvent être critiques de cinéma.

Les recherches de Yung-hao Liu portent sur le concept de différence et de répétition (Gilles Deleuze : 1968). Il l'applique aux scènes répétitives dans l'œuvre du réalisateur hongkongais Wang kar-wai³¹⁰. Il s'intéresse également au cinéma expérimental de Yann Beauvais. On peut expliquer que Yung-hao Liu se consacre au film d'auteur et au cinéma expérimental pour transmettre une méthode d'analyse cinématographique dans le milieu académique. Dans son article³¹¹, il étudie les films de Wang Kar-wai analysés au prisme de théories comme celles d'Henri Bergson, de Walter Benjamin ou encore de Martin Heidegger.

En 2010, Yung-hao Liu, lui-même, présente une analyse sur le cinéma durassien « *Moderato Cantabile* : le film littéraire de Duras » dans une monographie³¹². Il lie le

³⁰⁸ Samuel Douhaire, « Marguerite Duras, cinéaste : ouvrir l'image au texte » in *Télérama*, le 01 décembre 2014 : « À sa présentation au festival de Cannes 1977 (en compétition officielle), ce cas inédit de film « au conditionnel » a déchiré la critique, certains y voyant une révolution copernicienne du septième art, d'autres hurlant à « l'anticinéma ». <https://www.telerama.fr/cinema/marguerite-duras-cineaste-ouvrir-l-image-au-texte,119865.php>, consulté le 05 juin, 2018.

³⁰⁹ Yung-hao Liu, *L'écriture du Je au cinéma : pathos et thanatos dans l'autobiographie filmique*, Thèse de doctorat en Littérature française, Marie-Claire Ropars (dir.), Université Vincennes Saint-Denis Paris VIII, 2002, 810 p.

³¹⁰ Yung-hao Liu, *Wong Kar-wai : the imbalance filmic texts* (失衡的電影文本：王家衛電影分析), Taipei, Tien yuan cheng shih wen hua (田園城市文化), 2017, 296 p.

³¹¹ Yung-hao Liu, « L'Analyse de séquence 275 à 298 dans *In the Mood for Love* (花樣年華) de Wong Kar-wai » (分析王家衛的《花樣年華》從第 275 個鏡頭到第 298 個鏡頭) in *Yishuhsiao yenchiu* (藝術學研究), n° 15, 2014, p. 31-76.

³¹² Yung-hao Liu, *Le cinéma aformel : images multiples, changements de scène et passages clandestins*

cinéma expérimental et l'art contemporain en appliquant les théories de Gilles Deleuze, de Roland Barthes ou encore de Jacques Derrida. Dans ce livre, les films de Duras sont selon lui cosmopolites. Il suppose que « le cinéma durassien est décentralisé, car ses intrigues sont toujours *ailleurs* et puis elles s'échappent de la structure de narration.»³¹³ Cela peut s'expliquer par le fait que le cinéma durassien est caractérisé par son expérimentalisme radical dans le milieu cinématographique taïwanais où les spectateurs ont tendance de s'habituer aux films commerciaux hollywoodiens.

Enfin, ce livre s'adresse à un public restreint d'universitaires et d'étudiants en cinéma. Yung-hao Liu analyse les films de Duras dans un cadre d'enseignement pour transmettre la notion esthétique aux étudiants. Les films de Duras servent de corpus d'analyse. En tant qu'un professeur de cinéma, il forme les étudiants à théoriser le cinéma. Or, ce faisant, il contredit Duras puisqu'elle dénonce l'imbécillité théorique³¹⁴, « Eh bien, c'est que les gens s'aperçoivent que le discours théorique pur, ils en ont marre. Ça, c'est féminin, parce que j'essaye, c'est le discours organique, si vous voulez, puisque je n'ai pas de référence »³¹⁵.

Pour conclure, nous récapitulons ici que l'œuvre de Duras est transmise au prisme de la *French Theory* dans des publications abscondes dans lesquelles nous découvrons que Marguerite Duras est convoquée comme corpus permettant d'appliquer une analyse inspirée de pensées philosophiques d'un Maurice Blanchot ou d'un Gilles Deleuze. En revanche, comme nous allons le voir ci-dessous, des écrivains taïwanais emploient une forme d'écriture familière comme le récit de voyage et le roman sentimental pour essayer de transmettre la figure de Duras.

3- Écrivains :

(小電影學：電影複像、轉場幻景與隙縫偷), Taipei, Tzu-er (左耳), 2010, 362 p.

³¹³ *Ibid.*, p. 121, phrase originale traduite par nous : « 芭哈絲的電影是一種去中心的電影，假若需要故事才能滿足的觀眾，那麼她的電影故事是不在影像上的，故事總是在他方，而且故事不斷在逃離敘述的架構。 »

³¹⁴ Vaudrey-Luigi Sandrine, « Marguerite Duras et la langue » in *Poétique*, 2010/2, n° 162, p. 219-231.

³¹⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1972, p. 48.

À travers de l'œuvre de Duras, les écrivains réinterprètent Duras dans leurs récits romanesques. Dans les professions littéraires, Wen-yin Chang (鍾文音), Chung-chung Yuan (袁瓊瓊), Hsiao-hung Chang (張小虹) sont très influencées par la *L'Amant* qui et son discours de *femme libre*, par conséquent, elles ne relèvent pas du tout la portée du discours anticolonial de la romancière française. Ces trois femmes écrivains sont considérées comme vectrices de transmission littéraire au sens de Régis Debray, et servent de médiatrice entre le discours de la French Theory et les lecteurs de Duras. Elles réinterprètent et commentent l'œuvre de Duras dans leurs propres récits romanesques.

Premièrement, Wen-yin Chang publie ses deux récits de voyages dans lesquels ses expériences personnelles sont exposées. La relation entre Chang et Duras est établie par des dialogues spirituels. Chang présente la culture française et la pensée de la femme parisienne dans ses récits de voyage. Le spécialiste en littérature Sarga Moussa montre l'importance de la pluridisciplinarité dans un récit de voyage : « En réalité, il apparaît aujourd'hui comme une évidence que la littérature ne peut plus être séparée de son contexte de production. »³¹⁶ Deuxièmement, Chung-chung Yuan révèle la liberté de femme de l'œuvre de Duras à travers l'animation d'un atelier d'écriture. Selon elle, la recherche de sensualité d'une femme est une revendication de liberté dans une société patriarcale telle que Taïwan. Troisièmement, Hsiao-hung Chang est déléguée du festival *Women make waves film* (台灣國際女性影展) dans lequel *India Song* a été projeté sur grand écran en 2013. Nous allons expliquer comment Duras et son œuvre ont été réinterprétées dans ces trois différentes configurations : récit de voyage, atelier littéraire et festival filmique.

3-1 Wen-yin Chung : à la recherche de soi-même

Le récit de voyage présente un paysage prospère dans le milieu de publication taïwanaise contemporaine. Les femmes écrivains publient des récits de voyage car à la

³¹⁶ Sarga Moussa, « Le récit de voyage, genre pluridisciplinaire à propos des voyages en Égypte au XIX^e siècle » in *S. & R.*, n° 21, 2006, p. 241-253.

contrainte imposée aux femmes dans le passé, elles opposent une recherche de libération à l'étranger. Parmi ces écrivains, Wen-yin Chung publie deux récits de voyage : *La Ville de L'Amant* (2003)³¹⁷ et *Le dernier Amant : la côte Duras* (2015)³¹⁸. Les titres des deux récits sont explicites quant à l'influence de *L'Amant* chez Wen-yin Chung. « Je connais Marguerite Duras grâce au film *L'Amant* »³¹⁹. L'interprétation de l'œuvre de Duras par Wen-yin Chuang est d'abord influencée par la traduction de *L'Amant* de Cuei-hua Tu comme nous l'avons présenté dans le chapitre précédent (cf. supra chapitre IV). Brièvement, l'édition de la traduction de Cuei-hua Tu (1992) présente l'œuvre comme un roman sentimental.

Wen-yin Chung voyage dans les lieux où Marguerite Duras a elle-même vécu. Selon Pierre Nora, « Un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit »³²⁰. Dans *La ville de L'Amant*, Wen-yin Chuang construit son voyage et son récit avec des illustrations de la Seine, du Musée du Louvre et du centre de Georges Pompidou. Dans *La ville de L'Amant*, des photos panoramiques de la ville Paris sont prises par Wen-yin Chung elle-même.

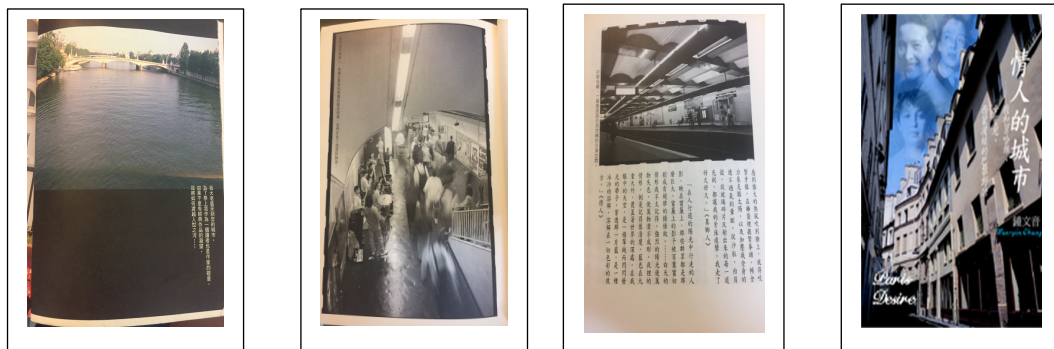


Figure 17-20 : Illustrations dans *La ville de L'Amant*. (de gauche à droite : p. 4, p. 61

³¹⁷ Wen-yin Chung (鍾文音), *La ville de L'Amant : les dialogues à Paris entre Duras, Camille et Simone de Beauvoir* (情人的城市-我和葛哈絲, 卡蜜兒, 西蒙波娃的巴黎對話), Taïpei, Yu shan she (玉山社), 2003, 342 p.

³¹⁸ Wen-yin Chung (鍾文音), *Le dernier Amant : la Côte Duras* (最後的情人：葛哈絲海岸), Taïpei, Ta-tien (大田), 2015, 300 p.

³¹⁹ « *Chih tien pu tou hu* » (今天不讀書) de Kang-yung Tsai avec Wen-yin Chung, épisode 32, PTS, Taïwan, 2008.

³²⁰ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. 1, Paris, Quarto-Gallimard, 1997. p. 15.

p. 95, ainsi que la couverture)³²¹.

L'écrivain commente les photos des lieux parisiens qu'elle visite. La démonstration des photos est une manière de transmettre un message d'un récit de voyage au lecteur. La première photo de la Seine est assortie du commentaire suivant : « Je viens d'un pays lointain, j'arrive dans votre ville pour rendre hommage en tant que lectrice ainsi qu'écrivain » (p. 4)³²². Puis, en légende de la deuxième photo du métro parisien : « Nous sommes tous étrangers. Seulement nous nous sentons si proches dans une ville d'écrit et de lecture » (p. 61)³²³. Enfin, à propos de la troisième photo du quai du métro parisien : « Le métro parisien est un espace indifférent entrelacé par la vitesse et les décibels » (p. 95)³²⁴. Wen-yin Chung met l'accent sur la quête solitaire d'une âme. « Je suis une femme écrivain à la recherche d'une femme écrivain, une créatrice pour répondre à une autre créatrice. Ce que je cherche, c'est une âme avec qui je peux dialoguer par écrit. Une femme écrivain originale »³²⁵. Or, les lieux de Duras sont transformés pour le but de voyage.

Par ailleurs, dans l'œuvre de Duras, l'image de « Mère » fait un grand écho avec l'image d'une mère taïwanaise dure. « J'aime l'œuvre de Duras non seulement pour son style d'écriture et de narration mais également pour le portrait d'une mère décrit par elle, qui correspond parfaitement à l'image projetée de ma mère. Dans *L'Amant*, cette mère me rappelle tellement la mienne : la même mère terre à terre, la même mère acharnée »³²⁶. La description de l'image de Mère est une âme dans les deux récits de voyages car Wen-yin Chung est très à l'aise dans l'exercice de dépeindre la relation mère-fille

³²¹ Les illustrations sont prises par nous.

³²² Wen-yin Chung, *La ville de L'Amant* (情人的城市), p. 4, phrase originale traduite par nous : « 我大老遠來到您的城市，為了祭上我作為一個讀者也是作家的敬意。 ».

³²³ *Ibid.*, p. 61, phrase originale traduite par nous : « 我們都是異鄉人，唯讀在書寫和閱讀的國度相遇，我們才有了溫度的熟悉。 »

³²⁴ *Ibid.*, p. 95, phrase originale traduite par nous : « 巴黎地鐵，一個速度與分貝交織的冷漠空間。 ».

³²⁵ *Ibid.*, p. 15, phrase originale traduite par nous : « 我以文者見文者，以女作家尋找女作家，以創作者回應創作者。我尋找的是可以對話的前靈，女性的經典。 ».

³²⁶ Wen-yin Chung, *Le Dernier Amant : la Côte Duras* (最後的情人：莒哈絲海岸), Taïpei, Ta-tien (大田), 2015, p. 133, phrase originale traduite par nous : « 我喜歡莒哈絲的作品，除了因為她的筆法腔調外，更因為他描繪的母親切切擊中我的母親之投射，情人裡的，這個母親於我是如此地熟悉，同樣務實的母親，同樣辛勞的母親。 ».

paradoxe³²⁷. Ces récits de voyages sont caractérisés par une recherche de soi, ils dépeignent les sentiments personnels de l'écrivain. L'image de la Mère fait l'objet de cette analyse dans le mémoire de master de Li-wei Yang : « Dans *La ville de L'Amant*, Wen-yin Chung analyse d'emblée les mères de Marguerite Duras, de Camille Claudel et de Simone de Beauvoir. Ce fait peut s'expliquer qu'elle recherche en effet à trouver la meilleure compréhension et réappropriation de sa relation avec sa mère »³²⁸. La représentation de la Mère signifie une injustice chez Duras : « L'injustice, le mensonge, le vol, auxquels sont associés dans son esprit les colons, se cristallisent plus tard sur la personne de la mère, victime de leur pouvoir »³²⁹. Dans *La ville de L'Amant*, Wen-yin Chung pense que la présence de Mère est cardinale dans l'écriture de Duras. Elle déclare : « Ce n'est pas pour voyager que je me rends à Paris ; c'est pour moi-même. C'est pour ma mère et vivre dans un monde dans lequel elle n'a jamais pu vivre. C'est aussi pour chercher des âmes semblables, pour mes écrits, pour vivre des expériences »³³⁰.

Comme les femmes voyagent davantage, elles conduisent une vogue de récits de voyages de femmes sur le marché de publication. Un produit de voyage peut comparer des illustrations et des photographies qui ont pour but de montrer les expériences de voyages de femmes taïwanaises. Comme le montre Roland Barthes : « Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme : la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur ; la Femme est fidèle (elle attend), l'Homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps ; elle tisse et elle chante ; les Fileuses, les chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage,

³²⁷ Ying-hung Chen (陳盈宏), *Les études de l'écriture mère-fille chez Wen-yin Chung* (鍾文音母女書寫之研究) (Mémoire de Master en Littérature chinoise), Université normale nationale de Taïwan, Taïpei, 2012, 181 p.

³²⁸ Li-wei Yang (楊鯉璋), *L'écriture de récit de voyage et le dialogue de genre : Les études des Villes de L'Amant chez Wen-yin Chung* (旅行書寫與性別對話-鍾文音情人的城市研究) (Mémoire de Master en Enseignement du chinois), Université normale nationale de Kaohsiung, 2015, p. 77, phrase originale traduite par nous : « 鍾文音在情人的城市書中特別分析葛哈絲，卡蜜兒和西蒙波娃的母親，其實也是在找尋自己與母親關係的最佳解讀與修復。 ».

³²⁹ Dominique Denès, *op. cit.*, p. 38.

³³⁰ Wen-yin Chung, *op. cit.*, p. 337, phrase originale traduite par nous : « 我來到巴黎，不是為了旅行，是為了我自己，為我母親見證她所沒有經歷的世界，為了尋覓一些相似的靈魂，為了我的寫作，為了歷歷種種。 ».

houles marines, chevauchées) »³³¹. L'Homme est absent de la famille et la Femme est distraite par le voyage. Dans une société patriarcale telle qu'à Taïwan, on n'encourage pas les femmes à voyager à l'étranger, car, le sens d'un voyage d'une femme est différent de celui d'un homme. Wen-yin Chung effectue un rituel symbolique afin de célébrer la figure d'une femme libre française : Duras. Or, selon Wen-yin Chung, être une femme libre signifie être une femme solitaire. « Je suis solitaire, je suis seule, je suis silencieuse, je suis devenue comme toi (Duras) »³³². Chung défend une interprétation de « solitude » qui correspond à la figure de Duras modèle d'une femme écrivain libre solitaire. Cela constitue de la part de Chung une remise en question du modèle confucéen traditionnel qui est toujours latent dans la société taïwanaise contemporaine. On revient à soi quand on voyage. La solitude est présente. On se pose de nombreuses questions. C'est le moment où on est plus curieux.

Wen-yin Chung récupère par ailleurs la figure du féminin chez Duras : « L'amour et l'écrit sont les ressources de la vie de Duras et la Mère est au centre de cette vie »³³³. Dans *La ville de L'Amant*, l'écrivain fait souvent la mise en abyme en racontant ses propres histoires amoureuses et en liant avec celles de Duras. L'*intertextualité* entre les textes de Duras et celui Chung est très poussée dans ce récit de voyage. Wen-yin Chung remet en question la libération des femmes taïwanaises qui subissent les mariages arrangés. Dans *Le Dernier Amant*, elle trouve que la relation entre Duras et Yann Andréa est un symbole d'un amour libre et malsain : « Il (Yann Andréa) devient son esclave (Duras). Elle l'aime mais elle le punit »³³⁴. Wen-yin Chung s'intéresse plus à la vie privée de l'auteur Duras qu'à l'écriture durassienne. En effet, le style d'écriture de Wen-yin Chung n'a rien à voir avec celui du Nouveau roman et même du roman traditionnel. Ses récits sont très caractéristiques des essais³³⁵. À partir des années 1990, dans le

³³¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 20.

³³² Wen-yin Chung, *op. cit.*, p. 32, phrase originale traduite par nous : « 我孤獨，我一個人，我一個人，我成了妳。 ».

³³³ *Ibid.*, phrase originale traduite par nous : « 愛情和寫作是莒哈絲終其一生的兩股命脈，而母情則處於這股命脈之泉的中心砥柱。 ».

³³⁴ *Ibid.*, p. 298.

³³⁵ Han-lin Cheng (鄭翰林), *Les femmes qui voyagent dépendent de leurs écrits, les exemples de Wen-yin Chung, de Yu-Hui Chen et Pao-lien Hung* (旅行的女人-以鍾文音, 陳玉慧, 黃寶蓮的旅行書寫為觀察

contexte immédiatement postérieur à la levée de la loi martiale, l'augmentation de salaire des femmes taïwanaises, la progression des médias, les livres de voyage occupent en 1997 13,8% des publications présentées au Salon international de livre de Taipei (Taipei International Book Exhibition) et même 24,4% en 1999³³⁶.

Bien que la transmission de Wen-yin Chung occulte toute la critique anticoloniale mais elle trouve son prolongement dans les ateliers nommés *Une romancière parle d'une romancière* (小說家談小說家). (Figure 21) dont le but est d'élargir la lecture de l'œuvre de Duras



Figure 21 : Affiche de l'atelier d'écriture
« Une romancière parle d'une Romancière. »³³⁷

L'écrivain Chiung-chiung Yuan (袁瓊瓊) s'intéresse au rôle de femme écrivain dit féminin dans un milieu littéraire patriarcal. Elle montre la figure féministe de Duras dans un atelier d'écriture pour transmettre l'œuvre de Duras. Nous examinerons le discours féminin de Duras est-il transmis par l'atelier d'écriture « *Face à l'amour, Marguerite Duras* » (面對愛情：馬格麗特·莒哈絲).

3-2 Chiung-chiung Yuan (袁瓊瓊) : la figure femme libre de Duras

Chiung-chiung Yuan aborde très souvent des thèmes féministes dans ses romans. Comme la plupart des femmes écrivains, l'œuvre de Chiung-chiung Yuan est

對象), Mémoire de Master en Littérature chinoise, Université Chung Hsing (中興大學), Taipei, 1991, 124 p.

³³⁶ Ju-ching Hsu (許茹菁), *Cartographie de la lutte : femmes, voyage et écriture* (掙扎與圖-女性/旅行/書寫), Mémoire de Master en Études culutrelles, Université normale nationale de Hualien (國立花蓮教育大學), Hualien, 2001, p. 12.

³³⁷ <https://bookzone.cwgv.com.tw/events/details/79>, consulté le 12 juillet, 2018.

révélatrice d'une lutte contre la société patriarcale. Or, elle a tendance à mettre l'accent sur la jouissance des femmes dans ses romans³³⁸. En 2016, les éditions Tienhsia wen-hua (天下文化) organisent un atelier d'écriture « *Face à l'amour, Marguerite Duras* » (面對愛情：馬格麗特·莒哈絲) sur laquelle elle s'appuie sur la relation entre Marguerite Duras et ses amants. La maison d'éditions commerciale Tienhsia wenhua organise cet atelier qui s'adresse à un large public.

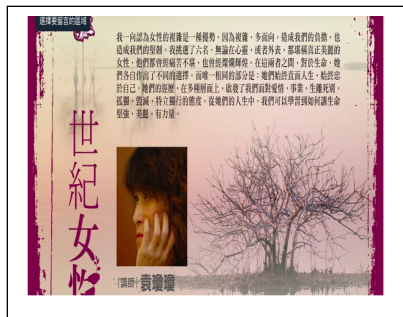


Figure 22 : « Femmes du siècle : un regard différent. des femmes écrivains classiques »³³⁹.

L'introduction de l'atelier indique : « Je crois toujours que la complexité de la femme est un avantage. En raison de cette complexité, on a plusieurs dimensions qui nous rendent préoccupées et solidaires. Je choisis six femmes écrivains qui sont spirituellement et physiquement belles. Elles ont des expériences douloureuses mais aussi brillantes. Entre ces deux dernières, elles prennent des décisions différentes. Cependant, elles ont une similitude : elles sont fidèles à elles-mêmes. Leurs expériences nous servent à être fortes, belles et puissantes »³⁴⁰. Chiung-chiung Yuan sélectionne six femmes écrivains : Marguerite Duras, San mao, Isak Dinesen (Karen Bilxen), Marina Abramović, Leni Riefenstahl et Isadora Duncan. Elles sont abordées à travers des thèmes

³³⁸ Tzu-min cheng (程慈敏), *L'étude de l'écriture féminine dans les romans de Chung-chung Yuan* (袁瓊瓊小說女性書寫之研究), Mémoire de Master en Enseignement du chinois, Taïwan, Université de l'Éducation de Taichung : Taïwan, 2006, 158 p. Et Ching-fang Hsu (許靜芳), *L'étude féministe dans le roman feng de Chung chung Yuan* (試析袁瓊瓊「瘋」之瘋女象塑造意涵), Mémoire de Master en Enseignement du chinois, Taïwan, Université de Pintung, 2011, 168 p.

³³⁹ <https://bookzone.cwgv.com.tw/events/details/217>, consulté le 12 juillet, 2018.

³⁴⁰ L'introduction de l'atelier en chinois, phrase originale traduite par nous : « 我一向認為女性的複雜是一種優勢。因為複雜，多面向，造成我們的負擔，也造成我們的堅韌。我挑選了六名，無論在心靈，或者外表，都堪稱真正美麗的女性，他們都曾經痛苦不堪，也曾經燦爛輝煌。在這兩者之間，對於生命，她們各自作出了不同的選擇。而唯一相同的部分是：她們始終直面人生，始終忠於自己。她們的經歷，在多種層面上，啟發了我們面對愛情，事業，生離死別，孤獨，毀滅，特立獨行的態度。從她們的人生中，我們可以學習到如何讓生命堅強，美麗，有力量。 ».

différents : « Face à l'amour, Marguerite Duras », « Face à la douleur : San mao », « Face à la solitude : Isak Dinesen », « Face à la douleur : Marina Abramović », « Face à la honte : Leni Riefenstahl » et « Face à soi-même : Isadora Duncan ». On peut relever que les thèmes renvoient à des sensations humaines : l'amour, la douleur, la solitude, la douleur, la honte. Dans son introduction de l'atelier sur Duras : « À l'âge de soixante-dix ans, Duras écrit son roman indispensable sur sa vie. Yann Andréa devient l'amant de Duras quand elle a soixante-six ans. Les deux ont trente-neuf ans d'écart »³⁴¹. La figure de Duras est retenue pour la relation entre Duras et Yann Andréa. Cela signifie un renversement du statut « homme fort, femme faible ». Chiung-chiung Yuan dénonce une société patriarcale où les femmes doivent respecter certaines valeurs traditionnelles³⁴².

Parmi ces femmes écrivains que Chiung-chiung Yuan retient pour son atelier d'écriture, il y a la femme écrivain San Mao (三毛) emblématique de l'écriture féministe taïwanaise³⁴³. Cette dernière compose de nombreux récits de voyages lorsqu'elle se rend en Afrique et en Amérique latine. Pendant cette période de voyage, l'écriture féminine est caractérisée par l'indépendance économique, l'esprit libre et le voyage autonome.³⁴⁴ Dans son roman *Récit au Sahara* (1975), elle revendique son indépendance : « Je ne m'engage pas dans le mouvement féministe, cependant je ne veux pas perdre ma personnalité indépendante et ma liberté intérieure. Alors je souligne souvent que je fais ce

³⁴¹ L'atelier d'écriture, « Femmes du siècle : Face à l'amour Marguerite Duars », Taïpei, Tienhsia wenhua (天下文化), 2016, phrase originale traduite par nous : « 70 歲時，她創作了一生最膾炙人口的作品：「情人」。楊·安德烈亞小她 39 歲，在她 66 歲時成為她的情人。且伴隨她終老。 ».

³⁴² Jana Benešová (斐海燕), *Du « réalisme » au « réalisme » : la comparaison des romans réalistes des femmes écrivains en Chine et à Taïwan dans les années 1980* (從「現實」到「寫實」：一九八〇年代兩岸女性寫實小說之比較), Taïpei, Hsiu-wei (秀威), 2015, p. 399.

³⁴³ 金瑾 (Chin King), *La transgression de l'écriture et la modernité imaginée : études d'écrivaines taïwanaises Chung-Pei Hsu, Zhang Ji et San Mao* (女作家的越界書寫與現代性想像：以徐鍾珮、吉鍾、三毛為例), Mémoire de Master en Littérature taïwanaise, Taïwan, Université Tsing Hua (清華大學), 2017, 99 p.

³⁴⁴ Shu-ching Wu (吳舒靜), *L'écriture féminine de San Mao pendant la période du Sahara* (三毛沙漠時期作品的女性書寫), Mémoire de Master en Littérature chinoise, Université nationale normale de Taïwan, 160 p. 75-83.

que je veux après le mariage, sinon je ne me marie pas »³⁴⁵. San Mao voyage pour échapper à son destin social de femme dans une société confucéenne. *Récit au Sahara* est le manifeste du féminisme taïwanais.

Dans ses deux romans *Haipin chih yeh* (海濱之夜) et *Wu yen* (無言), Chiung-chiung Yuan dépeint les couples mariés qui s'ennuient de leur vie monotone et répétitive³⁴⁶. Sa manière de voir le mouvement féministe est proche de celle de San Mao. Dans son roman *Tzuchi te tienkung*³⁴⁷ (1980), elle dépeint une jeune femme taïwanaise qui retrouve la joie de vivre et l'indépendance économique après avoir été trompée par son mari.

Le roman est un reflet de la représentation d'une femme forte dans une société où les hommes dominant. Or, le profil de Chiung-chiung Yuan est intéressant à discuter car elle est faite parti d'un groupe dominant dans la société taïwanaise.

Tout d'abord, Chiung-chiung Yuan appartient à la deuxième génération de *Waishengren* (外省人)³⁴⁸. Le profil de Chiung-chiung Yuan nous interpelle sociologiquement car elle appartient à cette catégorie d'écrivain *Waishengren* (venus de la Chine). Après 1949, la démographie taïwanaise est bouleversée, elle accueille un million deux cent mille *Waishengren* pour une population totale à l'époque de neuf millions trois cent soixante mille, soit 13% de population totale³⁴⁹. Dans le milieu littéraire taïwanais, les écrivains *Waishengren* dominant en publiant des récits littéraires sur la période entre 1911-1945. Cependant, la deuxième génération des écrivains *Waishengren* s'adresse à la société taïwanaise. « Le gouvernement de KMT encourage les genres littéraires lyriques, sentimentaux, s'appuie plutôt sur une écriture féminine caractérisée de droite »³⁵⁰. La deuxième génération *Waishengren*, dispose d'un capital social, économique et

³⁴⁵ San Mao (三毛), *Récit au Sahara* (撒哈拉的故事), Taïpei, Huang Kuan(皇冠), 1975, p. 18, phrase originale traduite par nous : « 我不是婦女解放運動的支持者，但是我極不願在婚後失去獨立的人格和內心的自由自在化，所以我一再強調，婚後我還是「我行我素」，要不然不結婚。 ».

³⁴⁶ Tzu-min Cheng, *op. cit.*, p. 130.

³⁴⁷ Chuang-chiung Yuan, *Tzuchi te tienkung* (自己的天空), Taïpei, Hung-fan (洪範), 1980, 220 p.

³⁴⁸ La désignation *Waishengren* définit une population chinoise venue de Chine entre 1945 et 1955, constituée majoritairement des troupes de l'armée nationaliste fidèle au KMT.

³⁴⁹ Tung-fa Lin (林桶法), *1949 Ta che tui* (1949大撤退), Taïpei, Linking, 2009, 568 p.

³⁵⁰ Wang Yu-ting (王鈺婷), *L'identité nationale et la littérature féminine* (國族論述, 主婦文學及其性別政治) in *La littérature de jeunesse- Études de la médiation littéraire de la littérature taïwanaise*

culturel supérieur à ceux des *Taiwanais d'origine* (本土). Ensuite, une forme littéraire est caractérisée féminine, elle défend la politique de KMT moderne. Elle s'adresse aux lecteurs de la classe moyenne en conjuguant l'idéologie officielle, c'est-à-dire, une écriture féminine est politiquement correct car elle ne critique pas la politique autoritaire du KMT dans leurs oeuvres. Elle libère une idéologie politique anticomuniste que KMT installe dans le milieu littéraire pendant la période *post-1949*. Cette voie féministe est construite par les romans de San Mao dans les années 1970-1980 que certains universitaires les nomment « le phénomène de San Mao »³⁵¹. Hsien-yung Pai (白先勇), l'un des fondateurs de la Revue *Changwai wenhisao* trouve que San Mao dépeint ses expériences extrêmes auxquelles les jeunes lecteurs ne peuvent pas accéder. C'est la raison pour laquelle les oeuvres de San Mao sont très attirantes pour les jeunes lectrices³⁵². Dans *La mutation du champ littéraire taiwanais*, la spécialiste en littérature comparée Sung-Sheng Chang montre que la mentalité de se contenter de la classe moyenne est souvent représentée par des songeries romantiques.³⁵³ Dans ce contexte, on comprend mieux comment la figure de Duras a pu être récupérée par une femme écrivain taiwanaise et féministe. Or le féminisme est avant tout associé à l'image de la femme libre dans le milieu littéraire. De plus, la réflexion sur le statut de la femme correspond à une forme littéraire politiquement correct à l'égard du KMT. La représentation de femme libre de l'atelier d'écriture rationalise un discours féministe dans un pays en voie de développement. Dans la plus récente adaptation cinématographique de l'œuvre de Duras *La douleur*, le personnage de l'auteure est représenté comme une écrivaine emblématique de la littérature érotique française. Le titre comme « la *Marraine* d'écrivain érotique en littérature » (Figure 33: 世界文壇情欲教母) est affiché

contemporaine (青年文學會議-台灣現當代文學媒介研究), Taïpei, 2007, p. 329, phrase originale traduite par nous : « 在論述中，「認為早期政府種抒情、主觀、純粹的文學類型的鼓勵，強調具有典型右翼色彩的文學。性別化的文學類型與「官方意識型態」結合之下，與「女性特質」等相同的抒情文類得到額外的正統性，並且在文學生產場域裡分配到很大的發展空間。 ».

³⁵¹ Yen Yi-jew, *Études du phénomène littéraire de San Mao* (三毛文學現象研究), Mémoire de Master en Littérature et Langue appliquée, Université de Taïpei, Taïpei, 2003 p. 82-107.

³⁵² Hsien-yung Pai, « Pu hsin ching chun huan pu hui » (不信青春喚不回) in *Ti liu chih shou chih* (第六隻手指), Taïpei, Erh-ya (爾雅), 2009, p. 288-290.

³⁵³ Sung-Sheng Chang (張誦聖), *La mutation du champ littéraire taiwanais* (文學場域的變遷), Taïpei, Lienho wenhsiao (聯合文學), 2001, 248 p.

sur la photo promotionnelle du film *La Douleur*. Dans ce contexte, on relève à l'instar de ce qui est déjà observable au sujet du discours anticolonialiste que toute la dimension à trait à la Résistance française est ignorée au profit de la femme libérée³⁵⁴.

Dans ce cas précis, la transmission de l'œuvre de Duras est restreinte dans la seule dimension érotique ou à un féminisme réducteur. Cette absence de transmission du discours anticolonialiste n'est pas envisageable non seulement en raison du contexte politique général à Taïwan et son expérience autoritaire mais également en raison du profil sociologique des vecteurs de circulation de l'œuvre de Duras : des femmes écrivains taïwanaises *waisheng* de deuxième génération qui interprètent l'œuvre de Duras comme la littérature érotique. De plus, il pourrait s'agir d'un cas de transmission au sein duquel l'image est plus puissante que l'écriture. La figure d'un écrivain est complètement transmise par l'image présentée du film *L'Amant* dans lequel certaines séquences érotiques sont montrées occultant tout autre dimension du discours de l'auteure.



Figure 23 : *La douleur*, Les films du Poisson, Emmanuel Finkiel, 2017. Il est sorti à Taïwan en 2019.

Nous allons voir à présent que la figure de Duras « femme libre » est transmise par un autre support de transmission : le festival du film. Le festival des films de femmes de Taïwan projette les films de Duras interprétés eux aussi dans une perspective féministe.

4- Le milieu artistique :

4-1 Les festivals de films : le cas du festival des films de femmes de Taïwan

³⁵⁴ Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, 2011, recueilli par Sabine Audrerie : « Marguerite Duras parle de la violence présente dans les deux camps, c'est aussi ce qui fait sa force, d'être capable de voir et de considérer ceux qui sont ses adversaires politiques et idéologiques. Elle ose parler de ce qui est habituellement tu : la violence des résistants à l'endroit des collabos et les séances de liquidation. »

Après le grand succès du roman *L'Amant* (1984), le plus célèbre festival de cinéma taïwanais, le festival du Cheval d'or (Golden Horse Festival) projette les films de Duras au milieu des années 1980³⁵⁵. À Taïwan, de nombreux festivals de films ont lieu qui ont pour but de développer le domaine cinématographique (*Cf annexe 3*)³⁵⁶. Le cinéma est un médiateur entre territoires. « Il agit comme une structure de médiation culturelle qui participerait à la cartographie contemporaine des échanges culturels. » (Amanda Rueda, 2009)³⁵⁷. Les films de Duras participent à la fabrication de territoires imaginaires *français*, or Duras y montre souvent les Français *diasporas* et expatriés. Dans *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, Duras évoque qu'il s'agit d'une histoire de la femme de l'ambassadeur de France Anne-Marie Stretter aux Indes en 1930.

Bien que les films de Duras soient restreints dans les festivals, ils s'adressent plutôt aux cinéphiles ou aux universitaires. L'universitaire Yung-hao Liao trouve que Duras libère les images dans ses films. En revanche, le son est attaché par les images que Duras appelle « le film des voix » et « le film des images ». Duras renverse un courant dominant et traditionnel au sein de cinéma français. « Dans les films de Duras, la fonction d'image a complètement disparu, elle crée un monde filmique abstrait, un monde influencé par la philosophie. Dans ses films, la notion du temps est déconstruite, tandis que le son et l'écriture dominent dans ses films. »³⁵⁸ La réception de Yung-hao Liao se positionne dans une catégorie intellectuelle à Taïwan. C'est à partir de cela que nous faisons le lien entre le cinéma expérimental et un festival dit féministe (le festival

³⁵⁵ Yung-hao Liao, « Du Gange à la Seine : réflexion sur les films de Duras » (從恆河到塞納河：有關莒哈絲電影的思考), édition spéciale de Marguerite Duras, Taïpei, Lien ho wen hsiao (聯合文學), 2014, p. 90.

³⁵⁶ *Cf annexe 3*, Depuis 1979 Douze festivals de films sont créés chaque année à Taïwan. Parmi eux, le festival du Cheval d'or et le festival des films de femmes de Taïwan ont programmé des films de Duras.

³⁵⁷ Rueda Amanda, « Festival de cinéma : médiations et construction de territoires imaginaires » in *Culture & Musées*, n° 14, 2009. L'écriture de patrimoine. p. 149-171.

³⁵⁸ Yung-hao Liao, *op. cit.*, p. 94, phrase originale traduite par nous : « 在莒哈絲的電影中，她的影像的功能性徹底取消，她創造了一個抽象的電影世界，一個具哲學論述的影像世界，在她的電影中時間也被破壞掉，聲音與書寫概念成為電影的主宰。 ».

des films de femmes de Taïwan, en abrégiation : FFFT)³⁵⁹. Le film *India Song* figure dans la programmation du FFFT dans la catégorie des films féministes et lesbiens.

a) *India Song* : un emblème féministe

Dans le propos liminaire avant la préface de la traduction en chinois d'*India Song* (2009), Hsiao-hung Chang (張小虹) précise sa vision féministe : « Seule Marguerite Duras ose dans *India Song*, à partir d'une seule femme la démultiplier en quatre voix féminines, elle mélange et déconstruit le passé, le présent et le futur, elle nous embrouille avec le prénom personnel tu, je, il, elle, vous, nous et ils. [...] Seule Marguerite Duras ose complètement mettre le son d'*India Song* dans un autre de ses films »³⁶⁰. Hsiao-hung Chang est une spécialiste du féminisme³⁶¹ qui participe aux mouvements féministes à Taïwan durant les années 1980-1990. Elle est déléguée d'associations d'études féministes taïwanaises (台灣女性學學會) et d'association de films féministes taïwanais (台灣女性影像學會). Elle introduit la théorie queer et la littérature homosexuelle dans ses recherches académiques. Elle déclare : « En tant féministe, j'espère que le féminisme prendra fin. Sans doute un jour dans le futur n'y aura-t-il plus d'inégalité selon le contexte social et culturel de sorte que nous n'en aurions plus besoin »³⁶². À ce titre, l'écriture filmique de Duras est interprétée comme un acte féministe prononcé. Selon Hsiao-hung Chang, *India Song* incarne l'audace dans l'histoire du cinéma français, non seulement car il est réalisé par une femme cinéaste mais également car il provoque le cinéma français. Duras déclare que : « Mon cinéma est le remplacement d'un langage par un autre »³⁶³.

³⁵⁹ Le titre en anglais *Women make waves film festival Taiwan*.

³⁶⁰ Marguerite Duras, *India Song*, traduit par Li Liau, Taïpei, Linking, 2009, 213 p., phrase originale traduite par nous : « 只有芭哈絲敢，讓印度之歌影像中的一名女子，分裂為聲音中的四名女子，讓過去現在未來斷裂，讓你我他你們我們他們的人稱混淆，[...] 只有芭哈絲敢，可以將印度之歌的聲音，完完全全放到他的另一部電影作品。 ».

³⁶¹ Hsiao-hung Chang (張小虹), *Sexual Imperialism: Gender, Race and Sexuality in the British (Post) Colonial Text (Imperialisme sexuel : genre, race et sexualité dans le texte britannique (post) colonial)*, Taïpei, Bookman, 1995. Hsiao-hung Chang, *Transgression de genre : Théorie littéraire féministe et critique (性別越界：女性主義文學理論與批評)*, Taïpei, Lienhe wenhsiao (聯合文學), 1995, 241 p.

³⁶² Phrase originale traduite par nous : « 作為一個女性主義者，我期待女性主義的死亡。將來會不會某個時候，社會與文化脈絡不存在性別不平等了，以至於不需要女性主義？ », Voir sur le site « genre power » : <https://womany.net/gender-power?ref=gp-header>, consulté le 25 août, 2017.

³⁶³ René Prédal, *Cinéma sous influence : Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 142.

b) La création d'un festival féministe :

Le FFFT est créé en 1993 dans un contexte où des associations féministes de Taïwan tentent d'utiliser un autre support d'expression pour donner l'occasion aux femmes réalisatrices d'exprimer l'égalité entre sexes. Le FFFT est le deuxième festival de film après le festival « international » du Cheval d'or dans l'Histoire de cinéma de Taïwan. La politique du FFFT est de sélectionner une majorité des films réalisés par des réalisatrices. Il est réservé à un public exclusivement féminin, donne lieu à des débats et rencontres entre participants. Il est un haut-lieu de discussions sur le lesbianisme et le féminisme. Il est intéressant de rappeler le point de vue de Duras qui a déclaré dans un entretien. « Si j'avais fait des films féminins, j'aurais trahi les deux instances : le féminin et le cinéma. La femme doit de toute façon renoncer – sauf pour ce qui est de l'ironie particulière, du regard particulier qu'elle porte seule sur les choses – à la part féminine en elle. Être auteur, et puis c'est tout. En dépassant l'aliénation de son rôle qui depuis toujours la renforce, mais aussi la trahit. »³⁶⁴ Les films de Duras ne doivent pas être catégorisés dans le film féminin ou féministe. Or, le FFFT les récupère pour les besoins de son discours féministe aux spectateurs.

Les films que le FFFT projette sont focalisés sur le thème l'égalité homme-femme, puis, sur les violences conjugales, le droit au travail des femmes et enfin l'identité de genre.³⁶⁵ Le FFFT est considéré comme un outil culturel à Taïwan, il sert à imbriquer les médias et la sphère publique.

Entre 1993 et 2000, le FFFT se concentre sur les thèmes suivants : l'exploration du corps féminin, l'imagerie féminine, la libération de la femme, le désir féminin, la famille, la fécondité, l'expérience.³⁶⁶ Le FFFT se revendique être une plate-forme pour que les sujets concernant les femmes puissent répondre au mouvement féministe à

³⁶⁴ Leopoldina Pallotta della Torre, *op. cit.*, Paris, Le Seuil, 2012, p. 120.

³⁶⁵ Yu-chen Tsai (蔡雨辰), « Le vingtenaire du festival de films féministe, interview avec la commissaire Pai-Jiang Lo » (貳女招張·十足經典：專訪2013女性影展總監羅珮嘉), interview réalisé par Funscreen (放映週報), n° 424, 2013.

³⁶⁶ Ju-ting Hsu (許如婷), « Le festival des films de femmes de Taïwan » (台灣女性影展), in *Jen wen hsiao pao* (人文學報), Université Chen li (真理大學), Taïpei, p. 4, phrase originale traduite par nous : « 綜觀第1屆至第6屆的女性影展，討論的主題多半集中在女性身體探索，女性意象，情慾解放，慾望自主，親情，生育，經驗。 ».

Taïwan. Entre les années 2000-2007, le FFFT projette sa programmation dans des salles de cinéma et il la fait tourner pour promouvoir leur action culturelle³⁶⁷. Le FFFT essaie de s'orienter vers le grand public afin de ne pas rester en marge dans le milieu culturel taïwanais. À ce moment-là, les films du FFFT proposent des films culturels plus vastes et variés, ils traitent des problèmes rencontrés par les femmes comme le divorce et leurs conditions de travail. De plus, les documentaires traitant du sujet *queer* sont projetés au FFFT. À partir de 2007, est abordé le thème femmage (Louise Lidströmer) en plus de se consacrer aux sujets politiques, économiques, culturels ou encore celui de l'immigration³⁶⁸.

Le FFFT est envisagé comme une contribution à l'occasion du mouvement de libération des femmes taïwanaises, et aussi une présentation du mouvement féministe international. Il s'agit d'un festival qui cible un petit public engagé très restreint. Ce programme de festival est consacré à l'œuvre cinématographique de Duras qui guide un public à apprécier ses films d'auteur. Le FFFT joue un rôle de médium dans un sens plus large : les spectateurs taïwanais peuvent connaître mieux l'œuvre de Duras et ils peuvent accepter une autre forme de narration cinématographique.

Les films de Duras sont projetés pour la première fois par le festival des films de femmes de Taïwan³⁶⁹ en 2006 dans un programme nommé « Hommage à Marguerite Duras »³⁷⁰. Le FFFT projette de nouveau *India Song* en 2013 dans le cadre « rétrospectif » du festival. Le fait que les films de Duras soient d'abord projetés dans au festival du Cheval d'or dans les années 1980-1990 et ensuite par le FFFT à partir des années 2006 illustre une récupération par le féminisme et le changement d'interprétation : de la cinéaste innovante à la figure féministe. Le caractère des films de Duras s'oriente du « centre » vers la « périphérie ». Le festival Cheval d'or est vu comme festival de Cannes : « Il y a d'abord un phénomène de dynamique, pour un festival

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁶⁹ Le titre en anglais Women make waves film festival Taiwan.

³⁷⁰ Les films *Détruire, dit-elle*, *India Song*, *Son nom de venise dans Calcutta désert*, *Le camion*, *La navire night*, *Cesaré*, *Aurélia Steiner*, *L'homme atlantique*, *Agatha ou les lectures illimitées* sont projetés au FFFT en 2006, voir sa filmographie : <http://www.wmw.org.tw>

comme Cannes d'attirer tous les professionnels et de générer une énorme attention médiatique qui permet de créer un bon climat pour que les distributeurs aient envie d'acheter les films »³⁷¹. Or, le FFFT se marginalise dans le milieu cinématographique car les organisateurs sélectionnent ses films selon des critères esthétiques ou philosophiques.

Le FFFT invite des spécialistes de cinéma à faire des analyses filmiques après ses projections de film. Yung-hao Liao que nous venons d'étudier plus haut dans ce chapitre, a tenu une conférence intitulée « le rôle de littérature dans les films de Duras » à l'occasion des projections de l'ensemble de films de Duras en 2006.

India Song est le seul film de Duras qui reçoit une consécration en étant sélectionné à Cannes en 1975. « *India Song* parle de l'avènement de la condition post-moderne, où il n'est plus possible de raconter des histoires, ni d'espérer qu'un temps viendra où on pourra de nouveau en raconter. *India Song* décrit un univers où la condition primordiale de toute existence est la perte, la disparition, l'absence »³⁷². *Le camion* est moqué par des journalistes : « C'est un film qui n'existe pas ou plutôt il n'existe qu'au conditionnel ».³⁷³ La commissaire du FFFT de 2006, Tsui-hua Huang (黃翠華) rejoint l'analyse de Yung-hao Liu pour dire que « les films de Duras sont extrêmes et expérimentaux. Ils se composent de beaucoup de métaphores »³⁷⁴. *India Song* porte son regard d'une femme réalisatrice sur une société où les femmes sont inférieures. Ce choix peut stimuler les réalisatrices taïwanaises dans le cadre de leur propre création. Le FFFT assume une dimension politique et montre la volonté de rallier les spectateurs au discours féministe.

India Song est une continuité du *Barrage contre le Pacifique* : « Je me suis fabriqué

³⁷¹ Jérôme Paillard, « Le marché du film du festival de Cannes, événement majeur de l'industrie cinématographique » in *Géoéconomie*, 2011/3 n° 58, p. 77-87.

³⁷² Thierry Jutel, « Marguerite Duras et le cinéma de la modernité : Tout [est] ce qu'il n'y a pas dans *India Song* » in *The French Review*, vol. 66, no. 4, 1993, p. 638-647.

³⁷³ « La brigade du Stup' : Marguerite Duras, magazine culturel *Stupéfiant !* » de Loïc Prigent, France 2, France Télévision, le 07/03/2017, <https://www.france.tv/france-2/stupefiant/111021-la-brigade-du-stup-marguerite-duras.html>, consulté le 12 juillet, 2018.

³⁷⁴ Conférence après projection du FFFT en 2006, <https://wmwff.pixnet.net/blog/post/54153396>, consulté le 26 août, 2017.

une Inde, des Indes comme on disait avant..., pendant le colonialisme »³⁷⁵. Autrement dit, *India Song* incarne une similitude de l'illégalité du colonialisme comme *Un barrage contre le Pacifique*. « Mais cette Inde est avant tout une matrice d'écriture, miroir de la terre fondatrice de l'épopée durassienne, l'Indochine. [...] Passer par l'Inde, mythe universel que tout lecteur peut charger de significations, permet à Duras de construire son mythe personnel, indochinois, à travers une œuvre qui, au fur et à mesure qu'elle avance, remonte à contre-courant, vers les origines fabuleuses de celle qui tente de transformer sa vie en légende »³⁷⁶.

India Song est projeté au FFFT dans un cadre de programme « La transgression des artistes ». Cette catégorie rejoint l'écriture féministe proposée par Hélène Cixous : « Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité que se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excèdera toujours le discours que régit le système phallocentrique ; elle a et aura lieu ailleurs que sans les territoires subordonnés à la domination philosophique théorique. Elle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bords qu'aucune autorité ne subjugue jamais »³⁷⁷. En 1975, avec la publication du texte « Le Rire de la méduse » dans le numéro de *l'Arc* consacré à De Beauvoir, Hélène Cixous se fait porte-parole de la lutte contre l'exclusion de « la » femme. La multiplicité des conférences retransmises montre par exemple la variation des critiques quant à l'interprétation discours véhiculé par *India Song*. Or, il nous semble que le FFFT ignore le contexte colonial d'*India Song* si important pour Duras. La transgression de Duras est symbolisée comme une revendication de la liberté de la femme dans le festival des films de femmes à Taïwan.

Le festival de cinéma est un support de transmission de la figure de Duras. Il existe cependant un autre moyen de support à diffuser l'œuvre de Duras : la radio.

³⁷⁵ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 169.

³⁷⁶ Yves Clavaron, « L'Inde dans Le Vice-Consul et India Song » in *Société romane*, 2006/3, hors-série n° 2, p. 119.

³⁷⁷ Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, L'Arc, 2010, p. 45.

4-2 Radio : médiation de l'œuvre de Duras

L'émission radiophonique taïwanaise *Ching tien yeh ching chun* (經典也青春) présente *L'Amant* en 2016. Nous en venons à présent aux prolongements de cette perception de Duras, de son œuvre et de l'adaptation de *L'Amant* et sa diffusion sur le support DVD dans le monde des arts à Taïwan. En 2016, la station de radio taïwanaise *IC chih yin* (IC之音) présente la traduction en chinois de *L'Amant* (2006). *IC chih yin* est une radio populaire et culturelle, elle propose des émissions aux thèmes variés sur des contenus sur les arts et les humanités. L'émission *Ching tien yeh chig chun* consiste en la présentation d's œuvres classiques comme celles de Gustave Flaubert, Gabriel García Márquez et Fyodor Dostoevsky. Un des invités réguliers est Chih-feng Liao (廖志峰) éditeur chez Yun-chen (允晨) qui publie la traduction de *L'Amant* en chinois en 2006. Liao trouve que le personnage *L'Amant* : « il n'est pas un objet particulier mais signifie plutôt une relation. Il projette les relations entre la narratrice elle-même et sa mère, son aîné ainsi que son cadet. »³⁷⁸

Le roman est toujours dans l'actualité dans le milieu culturel au point qu'une radio populaire privée s'intéresse à l'œuvre de Duras.



Figure 24 : l'émission Ching tien yeh chig chun, 2016.(Gauche : Chih-feng Liao, droit : Hui-hui Chen.)

Le message de l'œuvre de Duras est massivement transmis après les années 2001, l'approche féminine, féministe sont reconnue par l'ensemble des agents locaux qu'il

³⁷⁸ « *Ching tien yeh chig chun* » (經典也青春) de Hui-hui Chen (陳惠慧) avec Chih-feng Liao (廖志峰), Interview réalisé dans le cadre de l'émission radiophonique, IC, le 24 /02/2016. Phrase originale traduite par nous : « 情人不是指特定的對象，指的是一種關係。投射敘述者自己與母親，哥哥和弟弟的關係。 ».

s'agisse d'universitaires ou d'artistes. Ces derniers ont le pouvoir de réinterpréter la figure de Duras et ainsi en occultant toute la dimension coloniale.

Chapitre VI.

Célébration et patrimonialisation de Duras

L'œuvre de Duras est présente dans les lieux publics tels que les bibliothèques, les expositions ou encore les cinémathèques. Ces lieux peuvent transmettre la figure de l'œuvre de Duras dans le temps : « [...] transmettre ; à transporter une information dans le temps, entre des sphères spatio-temporelles différentes. [...] La transmission a un horizon historique, et pour socle de départ, une performance technique (via l'utilisation d'un support). Dans un premier cas, par la mise en relation d'un ici avec un ailleurs, on fera de la connexion (et donc de la société) ; dans un deuxième cas, par la mise en rapport d'un jadis et d'un maintenant, on fera de la continuité (et donc de la culture) »³⁷⁹. Nous nous consacrerons dans ce dernier chapitre aux événements culturels qui ont été organisés après le décès de Duras (1996-2018) pour expliquer la transmission de l'œuvre de Duras dans le temps. Nous procéderons en considérant certains de ces événements comme objets médiologiques afin de comprendre le processus de transmission de la figure de Duras dans la sphère publique en France et à Taïwan.

Premièrement, en France, la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) est considérée comme un lieu intermédiaire dans les rapports sociaux. Le rôle de la bibliothèque est conçu pour pratiquer la politique du « vivre ensemble » qui s'appuie sur le droit d'accès à l'art pour tout le monde. Comme le montre l'historien de l'art, Michel Melot : « Le principe de la bibliothèque publique est fondé sur une démocratisation culturelle qui fait appel à l'image du public telle que nous l'avons héritée des Lumières »³⁸⁰. En 2014, la mairie de Paris a organisé l'exposition *Duras Song, Portrait d'une écriture* au Centre Pompidou à la BPI. À la même période, à Taïwan, la mairie de Taïpei organisait *Duras toujours* (永遠的菖哈絲) qui s'est déroulée dans le cadre de l'exposition « Littératures et films : Taïpei 2014 » (2014 臺

³⁷⁹ Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, p. 3.

³⁸⁰ Clarisse Gadala, *op. cit.*, p. 43.

北文學，閱影展). Ces dispositifs renvoient selon nous à ce que Régis Debray définit comme « une médiasphère organise un espace / temps particulier, c'est-à-dire qu'elle se caractérise par un régime de vitesse techniquement déterminé mais intellectuellement et socialement déterminant »³⁸¹.

L'exposition française *Duras Song Portrait d'une écriture* utilise l'écrit, en revanche, celle de *Duras toujours* à Taïwan a mobilisé principalement l'image. La transmission de l'œuvre de Duras consiste en la mobilisation de techniques différentes, qui en donnent une image distincte dans une sphère différente l'une et l'autre. Comme l'a montré Régis Debray : « la *vidéosphère* désigne la période ouverte par l'invention technique de la trace photo lumineuse. Elle se caractérise par une transmission de plus en plus rapide des données, modèles et récits. Elle succède à la graphosphère. [...] Période de l'esprit humain ouverte par l'électron, relayé et amplifié par le bit. Culture de flux (électronique) ou du fragment (numérique), le support axial glisse de la page à l'écran »³⁸². Le support de technique est un vecteur qui joue un rôle majeur dans le processus de transmission. Des artistes taïwanais sont inspirés par l'œuvre de Duras à transmettre. Ils représentent la figure de Duras dans leur création artistique. Il en existe deux présentations de l'art contemporain : “Trois lieux : hommage à Duras” (三個地方向莒哈絲致敬) réalisé par Wei-Li Yeh (葉偉立) et « *Mi Li Chieh : Ma façon d'aimer Marguerite Duras* » (迷離劫：我愛莒哈絲的愛法) réalisée par Yen-ling Hsu (徐堰玲).

Deuxièmement, quant aux monuments historiques de Duras, il s'agit de la réappropriation ou la découverte du patrimoine de l'écrivain : il s'agit d'un processus de véritable création de patrimonialisation. « La patrimonialisation peut être définie comme le processus par lequel des activités de la culture ou de la nature deviennent à un moment donné de l'histoire des sociétés, investis de la qualité de bien patrimonial digne d'être sauvegardé, mis en valeur au profit des générations actuelles et transmis

³⁸¹ Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 238.

³⁸² <https://www.mediologie.org/mediasphere-181>, consulté le 25 août, 2018.

aux générations futures »³⁸³. À ce titre, nous comparerons les modalités de cette patrimonialisation dans les deux villes de Duras et Sadec comme objets médiologiques.

Enfin, l'exposition est un milieu de transmission et de communication des messages de Duras. La célébration de Duras est considérée comme un mécanisme de transmission, elle explore une relation entre le support de technique et la société. Nous examinons tout d'abord la célébration de Duras dans un espace public.

1- Célébration de Marguerite Duras

1-1 Le Centre Pompidou

L'IMEC³⁸⁴ préserve les archives de Marguerite Duras depuis 1995. En 2014, il s'agit de la collaboration de la BPI et de l'IMEC pour organiser l'exposition « *Duras Song, le portrait d'une écriture* » où les manuscrits de Marguerite Duras sont montrés comme patrimoine littéraire³⁸⁵. « Le patrimoine induit héritage et transmission. Cela oblige lorsqu'on veut choisir un corpus pour des programmes de littérature, à ne pas céder au coup de cœur du dernier roman ou du dernier recueil de poèmes, mais à s'appuyer sur des œuvres qui ont déjà acquis patine et légitimité. [...] Mais définir un programme demande de sélectionner écrivains et œuvres qui, progressivement, en un peu moins d'un siècle, ont offert un socle et une référence »³⁸⁶. Une exposition célèbre un écrivain dans un espace public au sein duquel la représentation et l'image de l'écrivain doivent être cohérentes avec la politique de l'établissement. La figure de Duras est bien reçue dans la société contemporaine française où on peut lui rendre hommage aussi bien en raison de sa participation à la Résistance pendant l'Occupation allemande que de son

³⁸³ Ahmed Skounti, « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines ? » in *Hesperis-Tamuda*, vol. XLV, (2010), p. 19-34.

³⁸⁴ L'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine est créé en 1988 en Normandie.

³⁸⁵ Le code du patrimoine (art. L211-1) : « les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité. » et (art. L211-2) : « La conservation des archives est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche ».

³⁸⁶ Christiane Chaulet Achour, « Patrimoine littéraire et écrivains francophones » in *Le Français aujourd'hui*, 2008/4, n° 163, p. 10.

engagement anticolonialiste durant la guerre d'Algérie. L'œuvre de Duras est légitime pour être exposée dans une place où les valeurs républicaines sont respectées.

L'exposition du centenaire de la naissance de Duras a mis l'accent sur l'écriture de Marguerite Duras, elle est organisée en deux grandes sections correspondant à deux aspects structurants de l'œuvre de Duras, le « dehors » (écrits publics, engagement politique, interventions journalistiques) et le « dedans » de son écriture³⁸⁷. À travers une programmation culturelle riche, elle vise à valoriser les manuscrits de Marguerite Duras qui consistent à être exposés directement à la vue du public dans un espace public. « Depuis, sur le marché de l'art, la valeur des manuscrits atteint parfois des sommets, dans un environnement numérique de plus en plus présent, qui renforce par contraste leur poids symboliques »³⁸⁸.

L'exposition remplit son rôle médiateur : d'une part, elle fait appel à des artistes professionnels et amateurs pour interpréter l'œuvre de Duras en proposant des séances théâtrales et littéraires ; d'autre part, des soirées de lecture sont organisées durant lesquelles les écrivains et les universitaires partagent leurs expériences avec l'œuvre de Duras. La mise en exposition du Centenaire de Duras exige une intervention sur l'œuvre de l'écrivain pour rendre plus accessible son écriture à travers les supports : les manuscrits, les parcours spectacles ainsi que les images.

La BPI et l'IMEC exposent des archives inédites dans un espace public où les visiteurs de l'exposition sont invités à se plonger dans l'univers de Duras. Pour cette exposition, l'organisation choisit une petite partie des manuscrits de l'écrivain pour présenter la manière de travailler d'un écrivain du Nouveau Roman. Dans l'exposition *Duras Song Portrait d'une écriture*, les archives conservées provenant de l'IMEC sont considérées comme un patrimoine littéraire. Les lieux ou les images de Duras sont introduits par des agents sociaux qui construisent une continuité littéraire dans un espace public. Les archives de Duras sont exposées à la BPI qui souligne un processus

³⁸⁷ Juliette Pinçon, *Les archives des écrivains, leur place en bibliothèque*, mémoire d'études à l'école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2017, p. 65.

³⁸⁸ Anne-Hélène Rigogne, « Exposer le littéraire, exposer des manuscrits », in *Exposer la littérature*, Paris, le Cercle de la Librairie, 2015, p. 155.

de légitimation par une institution culturelle publique française. En 2013, la BPI organise le centenaire de la naissance d'un autre représentant du Nouveau Roman, Claude Simon³⁸⁹ qui du reste partage avec Marguerite Duras la particularité d'être né dans une colonie, en l'occurrence Madagascar. Le rapprochement des deux écrivains symbolise le fait que l'institution culturelle BPI légitime l'écriture du Nouveau Roman qui peut être accessible à tous les milieux sociaux. Par ailleurs, les deux expositions ont lieu à la BPI, ce qui montre sa capacité d'exposer l'écriture moderne³⁹⁰.

En dehors des archives, des manifestations culturelles et littéraires sont proposées par des artistes professionnels et amateurs. Ils présentent la commémoration en s'appuyant sur des objets du passé pour célébrer le statut de Duras. L'œuvre de Marguerite Duras et son élévation au rang de patrimoine littéraire français vient doubler l'importance de sa position au sein du champ littéraire et plus largement artistique de son vivant.

L'idée principale de l'exposition de Marguerite Duras consiste à proposer une écriture distinguée à un public populaire, elle est associée à de nombreuses activités culturelles pour offrir une écriture singulière de l'écrivain au public³⁹¹. Les bibliothécaires n'hésitent pas à recourir au savoir-faire de scénographes professionnels, afin de proposer un parcours construit, vivant, intelligible pour les usagers et de donner à voir, dans un environnement qui doit accentuer le plaisir de la découverte, une matière visuelle et intellectuelle, source d'émotions et d'expérience sensible pour le visiteur. La BPI au centre Pompidou désigne un lieu démocratique, dans le sens où elle accueille tout

³⁸⁹ Exposition *Claude Simon, l'inépuisable chaos du monde*, présentée à la BPI du 2 octobre 2013 au 6 janvier 2014, L'exposition proposait d'aborder l'œuvre de l'écrivain à travers les étapes successives de la création, de la diffusion et de la réception, avec une traduction spatiale en cinq cercles (l'écriture et ses matériaux, la composition des livres, l'édition et les collaborations, la lecture et ses résonances, le salon de lecture). Juliette Pinçon, *Les archives des écrivains, leur place en bibliothèque*, mémoire d'études à l'école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2017, p. 65.

³⁹⁰ Clarisse Gadala, *Pourquoi exposer : les enjeux de l'exposition en bibliothèque*, mémoire d'études à l'école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2008 : « Elles ont en effet souvent lieu à l'occasion de commémorations ou d'anniversaires, et permettent à la bibliothèque de s'inscrire dans une politique culturelle globale à l'échelle de la ville ou du territoire, ou au contraire de s'imposer comme chef de file d'une mémoire littéraire et historique si elle est seule à traiter le sujet. »

³⁹¹ Monique Pauzat, « Scénographier le littéraire » dans Bessière (Jérôme), Payen (Emmanuelle) (dir.), *Exposer la littérature*, op. cit., p. 165.

le monde : le principe d'égalité entre tous les usagers est mis en œuvre à la BPI dès l'accueil³⁹². « L'accès au savoir et à la culture au sein de cet espace public est pour tous, sans restriction, sans distinction de classes ou de catégories »³⁹³. C'est la mission d'organismes tels que la BPI d'exposer l'œuvre de Duras qui est censée être distinguée dans le milieu littéraire. Ce parti-pris est à mettre en regard avec la Bibliothèque nationale de France et l'exposition au même motif à l'occasion du centenaire de Jean-Paul Sartre en 2002 mais pour une accessibilité doublement restreinte : l'accès à la Bibliothèque elle-même et la vente d'un ticket quand bien même le coût de celui-ci était modique, au prix de cinq euros. La politique culturelle de la BPI est de valoriser les visiteurs qui viennent de toutes les classes sociales : les personnes en situation précaire, les chômeurs et les personnes sans domicile fixe fréquentent la BPI. Comme Camila Giorgetti le montre : « [...] depuis l'ouverture du Centre en 1977, fréquentée par des personnes en situation, de pauvreté, voire d'extrême pauvreté. Certaines d'entre elles y ont pris leurs habitudes, profitant des facilités d'accès et de l'esprit d'ouverture qui y règne »³⁹⁴. Toute programmation organisée au sein de l'exposition nous pousse à réfléchir à l'action culturelle en bibliothèque (Bernard Huchet et Emmanuèle Payen, 2008), nous nous demandons, quels sont les rôles de transmission d'une bibliothèque publique parisienne à travers le cas de Marguerite Duras³⁹⁵.

Comme le souligne Jean Davallon, le processus de patrimonialisation s'effectue en trois temps pour un objet : tout d'abord, il s'agit d'identifier l'objet, ensuite d'en authentifier le lien avec le passé, et enfin qu'une institution officielle élève cet objet au

³⁹² Camila Giorgetti, « La bibliothèque du centre Georges-Pompidou : un refuge pour les personnes socialement désqualifiées » in *Information sociales*, 2014/2, n°182, pp. 52-62 « C'est sans doute pour cette raison que les personnels les moins dotés en capital culturel peuvent s'y sentir à l'aise et faire l'expérience d'une appartenance à une communauté ouverte qui les protège et les valorise. »

³⁹³ Christophe Evans, Agnès Camus, Jean-Michel Cretin, *Les Habités. Le microcosme d'une grande bibliothèque*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Georges Pompidou, 2000, 312 pages.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 54.

³⁹⁵ Dominique Poulot, « La littérature patrimoniale in *La naissance d'une tradition européenne du patrimoine*, « La littérature patrimoniale, au sens large, commence avec l'éloge des reliques et la littérature de pèlerinage ; mais elle connaît sa forme moderne avec le combat contre les destructions de tous ordres, qualifiées généralement de vandalisme. C'est cette mobilisation qui la légitime et lui fournit son principe intime d'engendrement, au rythme des déperditions dénoncées [...] » p. 31.

statut de patrimoine³⁹⁶. Le concept de l'exposition à la BPI est d'amener le public à pénétrer dans l'univers mental de l'écrivain à travers ses manuscrits (Anne-Hélène Rigone, 2015³⁹⁷) tandis qu'à Taïwan, il est nécessaire de valoriser l'œuvre de l'écrivain par les images.

1-2 Transmission et médiation à Taïwan : le festival *Duras toujours*

L'œuvre de Duras est la plus lue durant les années 2000 parmi les écrivains français modernes. Avec ses nombreuses traductions dans le monde, elles sont interprétées par d'autres moyens d'expression, ce que Nathalie Heinich appelle *trouver un sens*. « [...] Je trouve que cette œuvre a du sens : c'est là le postulat premier qui rend possible toute interprétation, avant même d'engager l'activité interprétative »³⁹⁸. On présente la majorité de l'œuvre filmique de Duras. Il se trouve que le support de transmission est appuyé sur les films de Duras. (cf. infra figure 25-30)



Figure 25-30 : Les films projetés sont présentés sur la brochure du festival *Duras toujours*³⁹⁹.

³⁹⁶ Jean Davallon, « Il recouvre à la fois le geste de la certification de l'origine de l'objet et celui de la confirmation de l'existence de ce monde en tant que contexte originel de l'objet. [...] Les formes de patrimonialisation et déclaration du statut patrimonial de l'objet dans l'espace public » in *Le don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006, pp. 133-138 : « le caractère indiciel de l'objet établi et garanti par les deux moments précédents, il est désormais déclaré habilité à représenter le monde d'où il vient, à en être le témoin. »

³⁹⁷ Anne-Hélène Rigogne, « Scénographe littéraire » in *Exposer la littérature*, Paris, le cercle de la librairie, 2015, pp. 153-164

³⁹⁸ Jean-Pierre Esquenzai et Pierre Quéau (sous la direction de), *Les parcours de l'interprétation de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2008.

³⁹⁹ https://issuu.com/milka/docs/2014taipei_literature_film_festival, consulté le 25 août 2017.

À Taïwan, les archives de Duras ne sont pas exposables en raison de la barrière de la langue, alors la célébration de Duras doit être représentée par le film. Le festival *Duras toujours* est organisé par la mairie de Taïpei au Cinéma Spot à Taïpei en 2014. L'exposition de *Littératures et films de Taïpei* se déroule chaque année en mai depuis 2010. C'est le premier festival durant lequel la littérature et le film sont très liés. Selon Régis Debray, la médiasphère, ou milieu de transmission et de transport des messages et des hommes. »⁴⁰⁰ Le festival met l'accent sur l'écriture et la narration : *Un barrage contre le Pacifique* par Rithy Pahn (2008) ainsi que des films que Duras a réalisés : *India Song* (1975) et *Détruire, dit-elle* (1969) ou encore le documentaire *Marguerite, telle qu'en elle-même* (2003) ont été projetés.

Dans les propos préliminaires à la projection des films, Duras est présentée comme une anticolonialiste, anticonformiste et avant tout une révolutionnaire. Dans la présentation d'*Un barrage contre le Pacifique* : « le film montre la violence du système colonial et la misère de la période coloniale »⁴⁰¹. et celle d'*India Song* : « Duras fait exprès de désynchroniser le son et l'image », enfin, celle de '*Détruire, dit-elle* : « Duras provoque le conformisme et la morale ». Ces explications des films guident les spectateurs taïwanais dans leur découverte du film d'auteur français.

Le fait que l'exposition *Duras pour toujours* se tienne dans un cinéma indépendant, indique que les organisateurs visent un public ciblé de cinéphiles. L'œuvre de Duras est transmise par le support filmique dans un contexte au sein duquel les médias jouent un rôle majeur. Ils permettent d'élargir le public ou l'audience de cette manifestation. Au-delà du fait que l'institution publique s'intéresse à l'œuvre de Duras, dans les espaces privés, la réception de l'œuvre de Duras est incarnée par des artistes contemporains taïwanais en arts plastiques.

1-3 Transmettre : les œuvres d'art contemporain inspirées par Duras

⁴⁰⁰ Régis Debray, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 40-57.

⁴⁰¹ L'introduction d'*Un barrage contre le Pacifique* :

https://issuu.com/milka/docs/2014taipei_literature_film_festival, consulté le 25 juillet, 2017.

En 2016, l'artiste taïwanais Wei-Li Yeh (葉偉立) rend hommage à Marguerite Duras dans son œuvre d'art contemporain intitulée « Trois lieux : hommage à Duras » (三個地方向瑪哈絲致敬) à la galerie de Tina Keng à Taïpei (耿畫廊). Il s'agit d'un espace privé culturel où les artistes peuvent exposer leur œuvre. Wen-Li Yeh y expose une série de photos sur lesquelles il photographie un lieu abandonné de 2003 à 2006. Il explique la façon de l'utilisation des photos dans cette exposition : « La photographie est une observation sur le temps. Je ne photographie pas. Il s'agit plutôt de développer une ambiance en des temps différents pour qu'un état inattendu puisse sortir de cet espace. »⁴⁰² Wen-Li Yeh est influencé par *L'Homme atlantique* dans lequel Duras développe l'idée que la notion de temps est vide. Dans un autre cas, il s'agit d'une danse contemporaine intitulée : « *Mi-Li Chieh : Ma façon d'aimer Marguerite Duras* » (迷離劫：我愛瑪哈絲的愛法). Cette performance s'est tenue au théâtre national expérimental qui propose de nombreuses pièces de théâtre contemporaines. Dans un contexte culturel de plus en plus développé et *marchandisé*, de nombreuses plateformes jouent un rôle de diffusion de l'art contemporain auprès du public. La création du Musée d'Art contemporain de Taïpei en 2001 montre que le milieu artistique taïwanais valorise l'art plastique contemporain. Cependant ces productions artistiques comme *Trois lieux : pour Marguerite Duras* et *Mi Li Chieh : Ma façon d'aimer Marguerite Duras*, n'ont touché qu'un public très restreint. Mais assurent cependant une médiation entre l'œuvre de Duras et le public potentiel lecteur/spectateur ou relecteur de ses œuvres.

Par ailleurs, les lieux mémoriaux de Duras sont commémorés comme partie d'un patrimoine, produits d'un processus de patrimonialisation. Nous allons examiner les enjeux de ces deux villes où l'on construit un processus de patrimonialisation.⁴⁰³

⁴⁰² http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/163/2281, Consulté le 25 juillet 2017 : « 攝影是關於時間的觀察，我不是去拍攝照片，比較像是培養一個環境，在不同的時間，這個空間會冒出無可預期的狀態。 »

⁴⁰³ Fabienne Henryot, « Les réguliers et la patrimonialisation du manuscrit au XVIII^e siècle » in *L'historien face au manuscrit, du parchemin à la bibliothèque numérique*, Belgique, Presses universitaires de Louvain, 2012, p.127-145 : « L'historiographie situe à la Révolution le commencement de la patrimonialisation de l'écrit, avec les confiscations des bibliothèques conventuelles et celles de émigrés, ignorant tout des formes de requalification patrimoniale de l'écrit en amont de cet événement ou

2- Patrimonialisation : Développer le tourisme à travers Duras

Le terme de patrimoine est utilisé dès le XII^e siècle⁴⁰⁴. En premier lieu, la ville Duras en Lot-et-Garonne où l'écrivain passe une courte période de son enfance. L'association Marguerite Duras y organise des rencontres et des ateliers d'écriture qui sont régulièrement tenus depuis 1997 au Centre Marguerite Duras auxquels des parcours-spectacles sont associés. Cet élément littéraire culturel mobilise fortement la commune de Duras où la région Lot-et-Garonne cherche à développer le lien entre le patrimoine littéraire et le tourisme (Walter Lanchet : 2009)⁴⁰⁵ et fait des traces fugaces de cet écrivain une vitrine pour se distinguer des autres destinations alentour. En second lieu, à Sadec, au Viêt Nam où l'ancienne maison du personnage de l'amant chinois de *L'Amant* est devenue un musée national en 2010.

Les autorités de la ville Duras et de Sadec patrimonialisent les lieux de naissances et séjours en s'inscrivant dans une mémoire collective. Ils caractérisent les lieux vécus de Duras comme patrimoine. « Les maisons d'artistes, écrivains, peintres et musiciens sont devenues des destinations touristiques. Les maisons de Balzac à Saché (Indre-et-Loire) [...], de George Sand à Nohant (Indre) [...] attirent visiteurs cultivés et curieux. »⁴⁰⁶ La patrimonialisation de Duras est liée aussi à un besoin touristique.

2-1 La ville de Duras

Les relations entre le patrimoine et la littérature sont au cœur de la question du développement du tourisme et du territoire⁴⁰⁷. La ville de Duras, dans le Lot-et-Garonne, constitue de ce point de vue un terrain idéal pour les admirateurs de Marguerite Duras.

indépendamment de lui. [...] Mais les bibliothèques des réguliers offrent des caractéristiques fortes qui favorisent la patrimonialisation de l'écrit. »

⁴⁰⁴ Guy Di Méo, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires ». *Colloque "Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser"*, Sep 2007, Poitiers-Châtelleraut, Geste, 2008, p. 87.

⁴⁰⁵ Le développement du tourisme dit culturel urbain et les ressources qu'il peut drainer sont l'argument majeur pour apporter un soutien financier à la réhabilitation de tel immeuble plutôt que tel autre. Dans le cas de la rencontre Marguerite Duras en 2018, une « cuvée Marguerite Duras » est rentrée dans la programmation comme vin d'honneur offert par les Côtes de Duras Berticot viticulteur local.

⁴⁰⁶ Valéry Patin, *Tourisme et patrimoine*, Paris, la documentation française, 2012, p. 51.

⁴⁰⁷ Michel Rautenberg, *La Rupture patrimoniale*, Paris, À la croisée, 2003, pp.129-156.

Premièrement, Le centre Marguerite Duras est associé avec d'autres partenaires culturels : l'office du tourisme du Pays de Duras, les maisons d'écrivain et patrimoines littéraires en Nouvelle-Aquitaine ou encore la « Cuvée Marguerite Duras » du domaine viticole local Berticot. Par ailleurs, le château Duras a été transformé en théâtre pour que les artistes puissent montrer leurs créations notamment les œuvres de Duras. Le sociologue Jean Davallon montre la façon de faire l'histoire et l'ethnographie de la patrimonialisation littéraire de la ville de Duras, ce qui revient ainsi à interroger la création de lieux de mémoire et la transformation de l'espace urbain en un paysage biographique et romanesque. La présence du Centre Marguerite Duras a été rendue nécessaire pour construire la valeur du lieu où l'on organise des activités littéraires ou culturelles pour célébrer Marguerite Duras dans la ville de Duras. Et puis, les lieux de rencontres représentent la continuité de Marguerite Duras : « Le monument commémoratif dénie la mort, qu'il affirme par ailleurs. Il matérialise l'absence pour la rendre présente »⁴⁰⁸. La légitimité de commémorer Marguerite Duras dans cette ville se justifie du fait de son patronyme et du lien fort avec le nom du territoire. En revanche, la présence d'un musée de Duras à Sadec se pose du fait de l'existence d'une ambiguïté. Certes, Duras est née au Vietnam mais cela interroge sur la pertinence d'une telle célébration d'un écrivain français d'Indochine qui renvoie également à l'histoire coloniale.

2-2 La ville de Sadec

La ville Sadec est située dans le delta du Mékong au Viêt Nam où l'on peut trouver la maison du fameux amant chinois Huynh Thuy Le. Son ancienne maison familiale a été transformée en musée . (figure 31 et 32⁴⁰⁹)

⁴⁰⁸ Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, p. 28 : « signe de reconnaissance, sommet d'une perspective ou centre giratoire, le monument public (qu'il soit votif, civique ou commémoratif) remplit encore dans notre espace urbain sa fonction centripète d'orientation. »

⁴⁰⁹ Consulté le 25 août 2017 : <http://www.peplum.com/blog/2015/07/07/vietnam-les-traces-duras/>



Figure 31 : La maison de Huynh Thuy Le



Figure 32 : La maison intérieure

Le support des guides touristiques français peut expliquer que le processus de patrimonialisation est le fait de la *graphosphère*. Dans *le Guide Vert Michelin*, la ville est décrite comme « Rendue célèbre par *L'Amant* de Marguerite Duras, [la ville] connaît un succès non démenti auprès des admirateurs de la romancière, qui y vécut pendant son enfance »⁴¹⁰. Il conseille de visiter la ville en suivant la trace de *L'Amant*, en cela, la ville de Sadec est *exoticiser*. Parmi les quatre guides célèbres disponibles en français et traitant du Vietnam – *Le Guide Vert*, *Le Guide Bleu*, *Lonely planet*, et *Le Guide du Routard* – tous recommandent la visite de la maison du Chinois Huynh Thuy Le à Sadec. Ces guides partent du principe qu'ils veulent attirer des touristes à suivre les principaux axes de la vie de Duras. Dans son recueil *La visite du monument*, Marc Francon explique qu'un lieu touristique est humanisé par *Le Guide Vert* : « L'approche du monument elle aussi est originale. Il s'agit d'une vision humanisée du monument qui met en relation étroite celui-ci et ses habitants »⁴¹¹. La maison de *L'Amant* de Duras est un espace pour connecter l'écrivain et le Vietnam. Sadec est transformée comme la ville de Duras par les deux guides touristiques français, même si l'écrivain n'y a pas physiquement vécu. Le musée expose les photos de Duras et de son amant chinois, et

⁴¹⁰ *Le Guide Vert Michelin, Vietnam*, Paris, Natacha Brumard, Archipel studio, 2016, p. 462.

⁴¹¹ Catherine Bertho-Lavenir (sous la direction de), *La visite du monument*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 147.

quand les visiteurs y pénètrent, ils rentrent dans un univers romanesque. Ces photos sont transformées en témoin d'une histoire et en lieux privilégiés de la transmission d'une identité collective exprimée à travers les récits des hauts faits du passé.⁴¹² Duras est incarnée par une double identité franco-indochinoise qui symbolise une réconciliation entre la France et le Vietnam. La présence de la culture chinoise désigne un espace neutre dans une histoire de la colonisation française. Le classement et l'élévation de la maison à l'état de patrimoine national attirent des admirateurs de l'œuvre de Duras à la recherche de temps révolus. La maison de *L'Amant* de Duras permet de connecter l'histoire de la colonisation française et la géographie refaçonnée en mémoire. Comme Pierre Nora l'écrit : « la mémoire [...] est un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être là qui vaut moins par ce qu'il est que par ce que l'on en fait »⁴¹³.

La figure du « grand écrivain » Duras est transmise dans une perspective assez grand public et assurée par le film de la perspective littéraire à Paris. L'utilisation des archives pour construire la figure des grands écrivains comme *Duras Song Portrait d'une écriture*.

On célèbre Duras dans un lieu emblématique de manifestations culturelles (Centre Pompidou) tout en lui conservant son statut de grand écrivain (IMEC). Cette exposition présente la dimension politique de l'auteur : sa participation à la Résistance, le fait colonial, le féminisme. À Taïwan, la place des films de Duras est majeure dans le processus de transmission des messages de Duras. On observe que les films de Duras sont marginaux parmi les autres célébrités françaises mais ils occupent cependant une place centrale dans le processus de transmission de son œuvre à Taïwan.

⁴¹² Régis Debray, *op. cit.*, p. 67, « Médiations institutionnelles : le centre d'art contemporain (CAC), le FRAC, la commande publique, la revue, la critique, la galerie, le conservateur, le « curator », tous ces relais qui font le « milieu » ou le « paysage » de l'art deviennent plus que des faire-valoir, les ressorts de sa production. »

⁴¹³ Pierre Nora (sous la direction de), « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux » in *Les lieux de mémoire, I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 8

Nous concluons ce chapitre, cette partie et le développement de cette thèse en rappelant que la figure, l'œuvre et le discours de Marguerite Duras ont été transmis à Taïwan à travers la propagation du DVD de *L'Amant* (2001). Grâce à cette diffusion, Marguerite Duras est introduite dans l'espace artistique taïwanais. Puis, la transmission littéraire de Marguerite Duras est notamment développée par la Vidéosphère, surtout avec les présentations du festival *Duras toujours* (2014, Taïpei)⁴¹⁴.

⁴¹⁴ Nous apprenons alors que nous sommes en train de finaliser ce mémoire que le festival *Littératures et films* (臺北文學，閱影展) a programmé le film *La Douleur* en mai 2019. Nous pensons que la transmission de la figure de Duras à Taïwan prendra sa continuité dans le temps. La transmission de l'œuvre de Duras est toujours visible. On peut le mettre dans le texte.

Conclusion générale

Cette conclusion générale s'attachera dans un premier temps à récapituler les contributions à cette étude et leur portée aussi bien pour la compréhension de la transmission qui nous intéresse dans ces pages que comme cas pratique au brevet de médiologue. Enfin, il s'agira dans un second temps d'envisager les perspectives de recherche aussi nombreuses que novatrices qu'augurent cet ultime travail d'étudiant et cet acte fondateur d'une trajectoire de recherche.

Attention à un point fondamental des théories de Bourdieu : on peut considérer qu'elles ne décrivent pas une réalité objective mais qu'elles ont une valeur heuristique ; elles permettent de faire émerger des phénomènes qui autrement demeureraient inobservés ou inexpliqués.

A. Contributions et portées

L'étude de la transmission et la médiation de la figure ainsi que de l'œuvre de Marguerite Duras à Taïwan renvoie à un champ littéraire et académique où les intellectuels luttent afin de trouver une place dominante. Cette étude de l'œuvre de Marguerite Duras a constitué l'objet de notre thèse car elle est une modalité. Elle nous semble tout à fait révélatrice d'un phénomène de transmission dans une approche médiologique qui plus est dans un contexte au sein duquel la question de la décolonisation s'est posée à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale. De plus, l'œuvre de Marguerite Duras constitue un cas qui illustre parfaitement la place d'un auteur à l'époque de la *vidéosphère* dans un espace culturel globalisé.

Dans la première partie, nous avons tout d'abord fait entrer un autre écrivain, Jean Hougron qui apparaît en même temps que Marguerite Duras au tournant des années 1950 avec des œuvres romanesques. Les œuvres de ces deux écrivains portent sur l'Indochine en plein conflit colonial. Ce choix nous a permis d'observer comment d'une part l'œuvre de Marguerite Duras est perçue comme « distinguée » dans le champ restreint tandis que d'autre part, celle de Jean Hougron, malgré sa distinction précoce du fait de son obtention du Grand prix du roman de l'Académie Française,

trouvera finalement un écho auprès d'un lectorat plus « populaire » avant d'être relégué à la périphérie du champ dans la niche de la science-fiction. Nous avons rendu compte des trajectoires de ces deux écrivains à partir des éléments permettant d'évaluer l'accumulation de leurs capitaux symboliques respectifs. Cette analyse débitrice de la contribution essentielle de construction du champ littéraire par Pierre Bourdieu à l'époque de la seconde moitié du XIX^e siècle et la figure de Flaubert conduit notre thèse à défendre – à l'état embryonnaire et brut – une modélisation du champ qui s'élargit du moment que l'on change de perspective et relève la pertinence d'une analyse médiologique. En effet, la première contribution significative de notre travail réside dans l'opposition et la rupture de la figure de Flaubert et de Duras bien évidemment pour des raisons purement formelles que nous avons choisi d'écarter dans ces pages, mais surtout en raison de la nature de la médiasphère au sein de laquelle ils évoluent chacun à leur époque. Ainsi, à la différence de la graphosphère du Second Empire et de ses salons au sein desquels Flaubert s'est imposé, Duras incarne la figure de l'écrivain non seulement de la seconde moitié du XX^e siècle et des bouleversements aussi importants que l'émancipation de la femme ou la décolonisation, mais surtout comme l'artiste idéal typique à l'époque de la vidéosphère où le salon n'est plus fermé sur une communauté restreinte et nantie de tous les capitaux, mais ouvert au plus grand nombre dans le “salon” de M. Pivot. En effet, expliquer la trajectoire littéraire et sociale de Marguerite Duras par l'accumulation de capitaux, relever sa participation aussi bien au mouvement du Nouveau Roman en littérature qu'à la Nouvelle vague au cinéma dès l'avènement de ce dernier permet d'illustrer une fois encore la pertinence et l'opérabilité des champs de Bourdieu. Cependant, la figure hors-norme de Duras serait-elle aussi prédominante, toujours en 2019 et plus de vingt ans après sa disparition, sans, non seulement sa double carrière de romancière et de réalisatrice, mais surtout le monstre médiatique incontournable à l'ère de la vidéosphère et qu'elle a incarné à l'époque transitoire et révolue où l'écrivain et l'intellectuel occupait une fonction bien plus importante que de nos jours ?

À ce sujet, l'exemple de Jean Hougron est révélateur a contrario car en sus de ne pas disposer du même capital social, il n'est pas une figure médiatique. Dans les années 1980, l'œuvre de Hougron a quasiment disparu du paysage littéraire, réduite à durer le temps d'un été ou à être traitée dans une émission polyphonique traitant des “best-sellers” avant que Bernard Pivot ne parte à la plage. Marguerite Duras, au

contraire avec le Goncourt, verra une émission d'*Apostrophes* entière dédiée à sa personne pour une œuvre sur l'Indochine dont Jean Hougron avait été pourtant peut-être davantage le chantre, et sans doute même trop. En effet, s'il a les honneurs de l'anthologie avec *La Nuit indochinoise* dans la collection Bouquins en 1989 et de son vivant, elle n'est rien comparée à La Pléiade qui publie Duras après sa disparition.

Un barrage contre le Pacifique (1950) prend une position singulière au sein d'un discours anticolonialiste en raison de deux guerres de décolonisation française : la guerre d'Indochine (1946-1954) et la guerre d'Algérie (1954-1962). Or, ce roman relève, nous semble-t-il, du discours marxiste, en ce qu'il décrit, une lutte de classe entre riches et pauvres dans laquelle le critère ethnique devient secondaire. Par la suite, le succès de *L'Amant* (1984) doit beaucoup au cinéma dans un contexte au sein duquel l'image-son domine la transmission littéraire. Ici la *vidéosphère* prend le pas sur la *graphosphère* et le propos anticolonialiste est assurément relégué au profit d'une esthétique propre au réalisateur qui s'impose bien que l'auteur n'adhère pas du tout.

Cette description initiale dans un contexte français nous permet ensuite de mieux saisir le contraste de la perception de l'œuvre et de son auteur dans le contexte bien évidemment différent de la transmission de Duras à Taïwan. En effet, l'artiste protéiforme mais avant toute femme de lettres et romancière de gauche, anticolonialiste en France, est identifiée dans un premier temps comme telle par les observateurs taïwanais observateurs du champ littéraire français. Cependant son œuvre est finalement transmise bien davantage à travers les cadres de la *vidéosphère*, ce qui va lui faire perdre une partie de sa charge politique. Ainsi, nous avons rapporté que la première trace éditoriale de Marguerite Duras à Taïwan n'était pas la traduction d'un roman, mais celle du scénario d'*Hiroshima mon amour* publié en 1971. De même, la figure de Duras féministe est évoquée indirectement à Taïwan à compter de la sortie du film *L'Amant* (1992) qui n'a pas été projeté en salle. Elle est introduite par le truchement de jeunes médiatrices en *gender studies* à l'étranger, et alors que l'auteur a réprouvé l'adaptation de Jean-Jacques Annaud mais surtout que le film n'est pas distribué à Taïwan. Enfin, Duras ne sera jamais plus populaire dans l'île qu'à compter de la diffusion du même film sur le support qui consacrera sa réputation et son image à Taïwan avec la sortie du DVD en 2001. C'est à compter de ce moment-là, sur ce support spécifique et grâce à la médiation académique que les éditeurs taïwanais ont publié plusieurs traductions de ses œuvres. Cependant, *Un barrage contre le Pacifique* n'est

ni traduit ni publié à Taïwan alors que de notre point de vue, le discours anticolonial aurait pu faire écho à la situation postcoloniale de la société taïwanaise à travers son expérience de la colonisation japonaise puis celle de la société coloniale du régime nationaliste de la République de Chine réfugié dans l'île depuis 1949. Nous proposons donc une analyse selon laquelle la réception de l'œuvre de Duras a été orientée vers une interprétation plus souple et bourgeoise dans un contexte politique autoritaire qui privilégie une lecture féministe en nous interrogeant sur les raisons de l'échec de la transmission de l'anticolonialisme.

Nous avons étayé cette analyse à partir de l'identification des médiatrices et leurs profils d'éditeurs et de traducteurs universitaires généralement plurilingues. Enfin, dans un dernier temps, nous avons démontré d'une part à travers l'analyse des contributions académiques traitant de Duras à Taïwan, et d'autre part au prisme des manifestations culturelles en lien avec cette auteure dans l'île, que le paradigme féministe était exclusif et au cœur de la transmission de l'œuvre avant tout relayée par le cinéma.

B. Perspectives

La recherche au prisme de la médiologie à commencer par l'étude propédeutique menée à son terme et “sur le tas” dans ces pages a bouleversé notre compréhension du monde et la conception de mon métier ainsi que la finalité de ma formation doctorale : il s'agit assurément d'une nouvelle ouverture pour les sciences humaines à Taïwan en panne de nouveaux apports français depuis la galvaudisation de la *French theory*, assurément la plus urgente médiographie à faire dans le prolongement de l'admirable contribution de François Cusset (2005) lors de son arrivée dans l'île exactement au moment où une partie de la société et de l'Université taïwanaises s'attachaient à fonder une littérature nationale en liquidant toute référence à la littérature chinoise ou presque. Par ailleurs, nous adhérons au sentiment d'urgence évoqué par Régis Debray pour aider à la diffusion des concepts de transmission et médiation dans un pays où à l'instar de toutes nos sociétés dans l'*hypersphère*, les études en information et communication n'échappent pas à la crise relevée par le médiologue fondamental. En conséquence, au-delà de la poursuite d'applications concrètes dans le contexte taïwanais à commencer par approfondir celle traitée dans ce mémoire, nous souhaitons contribuer à la diffusion de la médiologie au sein de la communauté académique locale certes, mais en lien avec des médiologues venus d'autres horizons disciplinaires

et cultures académiques. À cette fin, nous souhaitons tout particulièrement collaborer avec des médiologues chinois afin d'étudier le processus de transmission d'une même œuvre littéraire dans des contextes pas seulement politiques différents : à l'époque de *l'hypersphère*, on comprendra les enjeux d'une compréhension différenciée des transmissions en langue chinoise de part et d'autre du Déroit de Formose. Pour en revenir à l'objet de cette thèse, l'étude de la transmission de l'œuvre de Marguerite Duras dans le contexte taïwanais aurait tout intérêt à se comparer à des sociétés proches : en Chine bien sûr, mais également Hong-kong ou encore le Japon, la Corée et bien évidemment, l'ancienne Indochine française : le Vietnam. À ces fins, et pour ma part, en tant qu'enseignant de langue, culture et littérature françaises à l'Université à Taïwan, je proposerai dès la rentrée prochaine un séminaire sur la médiologie sur le texte original et une analyse critique de la première traduction déjà disponible en chinois simplifié. Au-delà de ce séminaire, nous envisageons d'ores et déjà d'organiser un colloque sur la réception des sciences sociales françaises en Asie orientale, parmi lesquelles la médiologie, nous l'espérons, tiendrait une place de choix avec dans nos rêves l'honneur d'accueillir son fondateur à Taïwan.

Bibliographie

1 Sociologie des arts

- Artiaga, Loïc, *Le roman populaire : des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, 2008.
- Boileau, Nicolas, *L'Art poétique*, 1674.
- Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987.
- Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique : précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Le Seuil, 2000.
- Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard, 1982.
- Bourdieu, Pierre, *Méditations pascalienne*, Paris, Le Seuil, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris, Le Seuil, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Le Seuil, 1999.
- Castillo Durant, Daniel, *Du stéréotype à la littérature, théorie et littérature*, Montréal (Canada), XYZ, 1994.
- Chang, Sung-sheng (張誦聖), *La mutation de champ littéraire : la littérature taïwanaise contemporaine (文學場域的變遷)*, Taïpei, Lien-ho-wen-hsueh (聯合文學), 2001.
- Charles, Christophe, *Les Élités de la République*, Paris, Fayard, 1987.
- Compère, Daniel, *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris, Nouveau Monde, 2007.
- Cusset, François, *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.
- Kalifa, Dominique, *La culture de masse en France, 1. 1880-1930*, Paris, La Découverte, 2002.
- Martin, Jean-Pierre (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.

- Pauga, Serge et Giorgetti, Camila, *Des pauvres à la bibliothèque, enquête au Centre Pompidou*, Paris, PUF, 2013.
- Péquignot, Bruno, *La relation amoureuse, analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Péquignot, Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Péquignot, Bruno, *Recherches sociologiques sur les images*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Sapiro, Gisèle, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- Sapiro, Gisèle, *La sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, 2014.
- Thumerel, Fabrice, *Le champ littéraire français au XX^e siècle éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Wieviorka, Michel, *Neuf leçons de sociologie*, Paris, Robert Laffont, 2008.

2 Études en médiologie

- Barbier, Frédéric, Bertho Lavenir, Catherine, *Histoire des médias de Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Barcellini, Caroline, *Le musée de l'Armée et la fabrique de la nation : histoire militaire, histoire nationale et enjeux muséographiques*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Benešová, Jana (斐海燕), *Du « réalisme » au « réalisme » : la comparaison des romans réalistes des femmes écrivains en Chine et à Taïwan dans les années 1980 (從「現實」到「寫實」：一九八〇年代兩岸女性寫實小說之比較)*, Taïpei, Hsiuwei (秀威), 2015.
- Bessière, Jérôme et Payen, Emmanuèle (dir.), *Exposer la littérature*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2015.
- Chang, Chin-hwa, *Médiation culturelle, idéologie et femmes (媒介文化，意識形態與女性)*, Taïpei, Cheng-Chung (正中), 1994.
- Chang, Hsiao-hung (張小虹), *Transgression de genre : Théorie littéraire féministe et critique (性別越界：女性主義文學理論與批評)*, Taïpei, Lienhe wenhsueh (聯合文學), 1995.

- Chang, Li-hsuan (張俐璇), *Becoming-Realism : The production of Taiwan fiction (建構與流變：寫實主義與臺灣小說生產)*, Taïpei, Hsiu-wei (秀威), 2016.
- Charles, Christophe, *Naissance des "intellectuels" 1880-1990*, Paris, Minuit, 1990.
- Chen, Yuan-jiang (陳艷姜), *Heralds of the Postmodern : Madness and Fiction in Conrad, Woolf, and Lessing*, New York, Peter Lang, 1999.
- Cléder, Jean, *Cinéma invisible : L'amant de Marguerite Duras*, Paris, Cécile Defaut, 2014.
- Crubellier, Maurice, *Histoire culturelle de la France, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1993.
- Davallon, Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006.
- Debray, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 2001.
- Debray, Régis, *I.F. : suite et fin*, Paris, Gallimard, 2000.
- Debray, Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000.
- Debray, Régis, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994.
- Debray, Régis, *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979.
- Delmeulle, Frédéric, *Les représentations de l'Empire colonial dans le cinéma français 1954-1958*, mémoire de Paris 3, Levillain et Ory (dir.), 1989.
- Devillers, Philippe, *Français et annamites : partenaires ou ennemis ? : 1856-1902*, Paris, Denoël, 1998.
- Duby, Georges et Mandrou, Robert, *Histoire de la civilisation française*, Paris, Armand Colin, 1984.
- Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*, Bruxelles, Scientifiques internationales, 2010.
- Evans, Christophe (dir.), *Lectures et lecteurs à l'heure d'Internet : Livre, presse, bibliothèque*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2011.
- Ferro, Marc, *Analyse de film, analyse de société : une source nouvelle pour l'Histoire*, Paris, Hachette, coll. « Pédagogies pour notre temps », 1975.
- Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire : le cinéma agent et source de l'histoire*, Paris, Deno-

- ël et Gonthier, 1977.
- Fournier, Laurent-Sébastien, Crozat, Dominique, Bernié-Boissard, Catherine et Chastagner, Claude, *Patrimoine et désirs d'identité*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Furet, François (dir.), *Patrimoine, temps, espace : patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Fayard, 1997.
- Gaudrealt, André, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008.
- Gaudrealt, André, *Du littéraire au filmique : système du récit*, Paris, Nota Bene / Armand Colin, 1999.
- Ghermani, Wafa, *Cinéma et identité nationale. Le cas de Taiwan de 1895 à nos jours*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, Kristian Feigelson (dir.), 2015.
- Giraud-Labalte, Claire, Morice, Jean-René et Violier, Philippe, *Le patrimoine est-il fréquentable*, Presses de l'Université d'Angers, 2009.
- Goetschel, Pascale et Loyer, Emmanuelle, *Histoire culturelle de la France : de la Belle Époque à nos jours*, 4^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2014.
- Gravari-Barbas, Maria et Guichard-Anguis, Sylvie (dir.), *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Hoog, Emmanuel et Rodes, Jean-Michel, *Pierre Bourdieu et les médias*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Huchet, Bernard et Payen, Emmanuèle, *L'action culturelle en bibliothèque*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2008.
- Jullier, Laureant, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012.
- Liu, Yung-hao (劉永皓), *Le cinéma aformel : images multiples, changements de scène et passages clandestins (小電影學：電影複像、轉場換景與隙縫偷渡)*, Taïpei, Tzuo-er (左耳), 2010.
- Liu, Yung-hao (劉永皓), *L'écriture du Je au cinéma : pathos et thanatos dans*

- l'autobiographie filmique*, thèse de doctorat en littérature française, Marie-Claire Ropars (dir.), Université Vincennes Saint-Denis Paris VIII, 2002.
- Liu, Yung-hao (劉永皓), *Du Gange à la Seine : réflexion sur les films de Duras* (從恆河到塞納河：有關芭哈絲電影的思考), édition spéciale de Marguerite Duras, Taïpei, Lien-ho-wen-hsueh (聯合文學), 2014.
- Liu, Yung-hao (劉永皓), *Wong Kar-wai : the imbalance filmic texts* (失衡的電影文本：王家衛電影分析), Taïpei, Tien-yuan-cheng-shih-wen-hua (田園城市文化), 2017.
- Mattelart, Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, 2007.
- Mollier, Jean-Yves, *Histoire politique et histoire culturelle au cœur du XIX^e siècle français*, Université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, thèse d'Etat en histoire, 1986.
- Nora, Pierre (dir.), *Science et conscience du patrimoine*, Fayard, 1997.
- Ory, Pascal, *La censure en France à l'ère démocratique*, Bruxelles, Complexe, 1997.
- Ory, Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004.
- Patin, Valéry, *Tourisme et patrimoine*, Paris, La Documentation française, 2012.
- Pauzat, Monique, « Scénographier le littéraire », in *Exposer la littérature*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2015.
- Parinet, Élisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Prédal, René, *Cinéma sous influence : Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Rautenberg, Michel, *La Rupture patrimoniale*, Paris, À la croisée, 2003.
- Rigogne, Anne-Hélène, « Exposer le littéraire, exposer des manuscrits », in *Exposer la littérature*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2015.
- Sagaert, Martine (dir.), *Manuscrits littéraires du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- Séchet, Raymonde et Veschambre, Vincent, *Penser et faire la géographie sociale : contributions à une épistémologie de la géographie sociale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- Sorel, Patricia et Leblanc, Frédérique (dir.), *Histoire de la librairie française*, Le Cer-

cle de la Librairie, 2008.

Tesnière, Valérie, *Le Quadrige 1860-1968*, Paris, PUF, 2001.

3 Études post-coloniales

Ammour-Mayeur, Olivier, *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Bonnet, Véronique, *Conflits de mémoire*, Paris, Karthala, 2004.

Brocheux, Pierre, *Du conflit d'Indochine aux conflits indochinois*, Bruxelles, Complexe, 2000.

Brocheux, Pierre, Hémery, Daniel, *Indochine : la colonisation ambiguë, 1858-1954*, Paris, La Découverte, 1994.

Chang, Hsiao-hung (張小虹), *Sexual Imperialism : Gender, Race and Sexuality in the British (Post) Colonial Text (Imperialisme sexuel : genre, race et sexualité dans le texte britannique (post) colonial)*, Taïpei, Bookman, 1995.

Cooper, Nicola, *France in Indochina, Colonial encounters*, UK, Berg, 2001.

Cowans, Jon, *Empire films and the crisis of colonialism, 1946-1959*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015.

Eades, Caroline, *Le cinéma post-colonial français*, Paris, Le Cerf, 2006.

Edward, Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1997.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1971.

Ferro, Marc, *Histoire des colonisations*, Paris, Le Seuil, 1994.

Girardet, Raoul, *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, La Table Ronde, 1972.

Hsiau, A-chin (蕭阿勤), *Retour à la réalité : changement politique et culturel dans les années 1970 à Taiwan et la génération d'après-guerre (回歸現實：台灣1970年代的戰後世代與文化政治變遷)*, Taïpei, L'Academia Sinica, 2008.

Lee, Hsiao-Feng (李筱峰), *Histoire de Taïwan : Cent événements tome 1&2 (台灣史 100 件大事 上下二冊)*, Taïpei, Yu shan she (玉山社), 1999.

Lee, Hsiao-Feng, *Histoire de Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2004.

- Lemaire, Sandrine et Bancel, Nicolas, *Culture coloniale en France de la révolution française à nos jours*, Paris, CNRS, 2008.
- Norindr, Panivong, *Phantasmatic Indochina : French colonial ideology in architecture, film, and literature*, Londres, Duke University Press, 1996.
- Oscherwitz, Dayna, *Past forward : French cinema and the post-colonial heritage*, Carbondale (USA), Southern Illinois University Press, 2010.
- Poirrier, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Poirrier, Philippe, *Société et culture en France depuis 1945*, Paris, Le Seuil, 1998.
- Pujarniscl, Eugène, *Philoxène ou de la littérature coloniale*, Paris, Firmin Didot, 1931.
- Robic-Diaz, Delphine, *La guerre d'Indochine dans le cinéma français : images d'un trou de mémoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Robson, Kathryn et Yee, Jennifer, *France and Indochina : cultural representations*, USA, Lexington books, 2005.
- Rubinstein, Murray (ed.), *Taiwan : a new history*, London, M.E.Sharpe, 2007.
- Ruscio, Alain, *Le Credo de l'homme blanc. Regards coloniaux français, XIX^e-XX^e siècles*, Bruxelles, Complexe, 2002.
- Sherzer, Dina, *Cinema, Colonialism, Postcolonialism : Perspectives from the French and Francophone Worlds*, Texas, University of Texas Press, 1996.
- Su, Beng (史明), *Modern History of Taiwanese in 400 Years (台灣人四百年史)*, San Jose États-Unis, Paradise Culture Associates, 1980.
- Waters, Julia, *Duras and Indochina, Postcolonial Perspectives*, Liverpool, Society for Francophone Postcolonial Studies, 2006.
- Yee, Jennifer, *Clichés de la femme exotique : un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, L'Harmattan, 2000.

4 Littératures

- Adler, Laure, *Marguerite Duras : biographie*, Paris, Gallimard, 1998.
- Adler, Laure, *La Vie tranquille : biographie*, Paris, Gallimard, 1984.

- Andréa, Yann, *M.D.*, Paris, Minuit, 1983.
- Aragon, Louis, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980.
- Armel, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Le Castor Astral, 1990.
- Ashlstedt, Eva, *Le cycle du Barrage dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Suède, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003.
- L'atelier d'écriture, *Femmes du siècle : Face à l'amour Marguerite Duras*, Taïpei , Tienhsia wenhua (天下文化), 2016.
- Bajomée, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck Larcier, 1989.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, 1977.
- Bertho-Lavenir, Catherine (dir.), *La visite du monument*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004.
- Blanchot, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1949.
- Bogaert, Sophie et Corpet, Olivier, *Marguerite Duras : Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L / Imc, 2006.
- Borgomano, Madeleine, *Duras : une lecture des fantasmes*, Bruxelles, Cistre, coll. « Essais », 1985.
- Borgomano, Madeleine, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros, coll. « Cinéma », 1985.
- Chen, Bo-rong (陳柏蓉), *La mémoire : écrire le bloc noir chez Marguerite Duras – Un barrage contre le Pacifique, L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord (回想 : 書寫黑暗團塊－瑪格麗特·莚哈絲《情人》三部曲)*, mémoire de master en littérature et civilisation française, Taïwan, Université Tamkang, 2013.
- Chen, Hui-ying (陳慧瑛), *L'anatomie de la mélancolie : de l'exposée sur Marguerite Duras de Kristeva à mes propres œuvres (解剖血脈中的黑膽汁-由克里斯蒂娃論莚哈絲談我自身的憂鬱創作)*, mémoire de master en beaux-arts , Taïwan, Université Nationale de l'Art de Taipei, 2015.
- Chen, Li-li, *La réception de Marguerite Duras en Chine*, thèse de doctorat en langue et littérature française, Marie Claude Hubert (dir.), Aix-Marseille, 2016.
- Chen, Shu-ling (陳淑玲), *Thème et technique dans Moderato cantabile*, mémoire de

- master en littérature française, Taïwan, Université de la culture chinoise (中國文化大學), 1989.
- Chen, Tzu-yi (陳姿伊), *Le Ravissement dans le Ravissement de Lol V. Stein chez Marguerite Duras* (莒哈絲《勞兒之劫》之劫), mémoire de master en littérature et civilisation française, Taïwan, Université Tamkang, 2009.
- Chen, Ying-hung (陳盈宏), *Les études de l'écriture mère-fille chez Wen-yin Chung* (鍾文音母女書寫之研究), mémoire de master en littérature chinoise, Taïpei, Université normale nationale de Taïwan, 2012.
- Cheng, Han-lin (鄭翰琳), *Les femmes qui voyagent dépendent de leurs écrits, les exemples de Wen-yin Chung, de Yu-Hui Chen et Pao-lien Hung* (旅行的女人-以鍾文音, 陳玉慧, 黃寶蓮的旅行書寫為觀察對象), mémoire de master en littérature chinoise, Taïpei, Université Chung-Hsing (中興大學), 1991.
- Cheng, Tzu-min (程慈敏), *L'étude de l'écriture féminine dans les romans de Chung-chung Yuan* (袁瓊瓊小說女性書寫之研究), mémoire de master en enseignement du chinois, Taïwan, Université de l'Éducation de Taichung, 2006.
- Chéron, Bénédicte, *Pierre Schoendoerffer : un cinéma entre fiction et histoire*, Paris, CNRS.
- Chin, King (金瑾), *La transgression de l'écriture et la modernité imaginée : études d'écrivaines taïwanaises Chung-Pei Hsu, Zhang Ji et San Mao* (女作家的越界書寫與現代性想像：以徐鍾珮、吉錚、三毛為例), mémoire de master en littérature taïwanaise, Taïwan, Université Tsing Hua (清華大學), 2017.
- Chung, Wen-Yin (鍾文音), *La ville de L'Amant : les dialogues à Paris entre Duras, Camille et Simone de Beauvoir* (情人的城市-我和莒哈絲、卡蜜兒、西蒙波娃的巴黎對話), Taïpei, Yu shan she (玉山社), 2003.
- Chung, Wen-Yin, *Le dernier Amant : la côte Duras* (最後的情人：莒哈絲海岸), Taïpei, Titan (大田), 2015.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, L'Arc, 2010
- Clavaron, Yves, *Inde et Indochine : E.M. Forster et M.Duras au miroir de l'Asie*, Paris, Honoré Champion, 2001.

- Cocteau, Jean et Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie, *La Belle et la bête : journal d'un film*, Monaco, Le Rocher, 1958.
- Copin, Henri, *L'Indochine dans la littérature française : des années vingt à 1954 : exotisme et altérité*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Copin, Henri, *L'Indochine des romans*, Paris, Kailash, 2000.
- Copin, Henri, *L'Indochine des romans*, Paris et Pondichéry, Kailash, 2000, Réédition, avec la collaboration de Roger Little, de Robert Delavignette (sous le pseudonyme de Louis Faivre), coll. Autrement Mêmes, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Copin, Henri, *Littératures de la Péninsule indochinoise*, Bernard Hue (dir.), Paris, Karthala-AUF, 1999.
- Denès, Dominique, *Marguerite Duras : écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Desproges, Pierre, *Textes de scène*, Paris, Le Seuil, 1988.
- Doneux-Daussaint, Isabelle, *Le dialogue romanesque chez Marguerite Duras : un essai de pragmatique narrative*, Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), thèse de doctorat en sciences du langage, Université Lyon 2, 2001.
- Dosse, François, *Les hommes de l'ombre : portraits d'éditeurs*, Paris, Perrin, 2014.
- Duras, Marguerite, *Le Livre dit : entretiens de Duras filme*, Joëlle Pagès-Pindon (dir.), Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2014.
- Duras, Marguerite, *Rencontres de Cerisy, sous la direction de Alain Vircondelet*, Paris, Écriture, 1993.
- Evans, Christophe, Camus, Agnès et Cretin, Jean-Michel, *Les Habités. Le microcosme d'une grande bibliothèque*, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Georges Pompidou, 2000.
- Fostier, Romane, *Marguerite Duras : biographie*, Paris, Gallimard, 2018.
- Gadala, Clarisse, *Pourquoi exposer : les enjeux de l'exposition en bibliothèque*, mémoire d'études à l'école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2008.
- He, Jyun-hong (何俊宏), *Le contour imaginaire de l'espace littéraire chez Maurice*

- Blanchot : les images poétiques de la modulation*, mémoire de master en littérature et civilisation française, Université nationale centrale (中央大學), 2018.
- Hougron, Jean, *La nuit indochinoise*, coll. Bouquins tome 1 et 2, Paris, Robert Laffont, 2004.
- Hsu, Ching-fang (許瀨芳), *L'étude féministe dans le roman feng de Chung chung Yu-an* (試析袁瓊瓊「瘋」之瘋女象塑造意涵), mémoire de master en enseignement du chinois, Taïwan, Université de Pintung, 2011.
- Hsu, Ju-ching (許茹菁), *Cartographie de la lutte : femmes, voyage et écriture* (掙扎輿圖-女性/旅行/書寫), mémoire de master en études culturelles, Hualien, Université normale nationale de Hualien (國立花蓮教育大學), 2001.
- Huang, Hong, *Duras et l'Asie, l'Asie et Duras : études des représentations de l'Asie dans l'œuvre et de la réception de l'œuvre en Chine*, thèse de doctorat en littérature et civilisation française, Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2005.
- Huang, Li-chi (黃莉琪), *La fluidité de l'ego : l'idéologie diasporique dans L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras* (流動的自我：瑪格麗特·莒哈絲《中國北方來的情人》中的離散意識), mémoire de master en littérature anglaise, Taïwan, Université Nationale Normale de Kaohsiung, 2013.
- Huang, Ting-ting (黃婷婷), *Le processus infini de la formation de soi : Gigi de Colette et L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras* (自我形成的不斷衍生：柯麗特《金粉世界》和瑪格麗特·莒哈絲《中國北方情人》), mémoire de master en langues et littératures étrangères, Taïwan, Université Nationale Chi-Nan, 2005.
- Lebelly, Frédérique, *Duras, ou le poids d'une plume : biographie*, Paris, Grasset, 1994.
- Lee, Ying-chieh (李盈潔), *Une esthétique agitée : la narration obscure de Marguerite Duras* (不安的美學：瑪格麗特·莒哈絲的晦澀敘事), mémoire de master en langues et littératures étrangères, Taïwan, Université Nationale de Taïwan, 2018.
- Leutrat, Jean-Louis, *Cinéma et littérature : le grand jeu*, Le Havre, L'Incidence, 2010.
- Lin, Chia-jung (林佳蓉), *L'imagination géographique et la disposition de pouvoir*

- dans les œuvres de Marguerite Duras* (閱讀莒哈絲文本中的地理想像與權力配置), mémoire de master en langues et littératures étrangères, Taïwan, Université Nationale Chi-Nan, 2005.
- Lin, Tung-fa (林桶法), *1949 Ta che tui* (1949 大撤退), Taïpei, Linking, 2009.
- Liu, Hsin-yi (劉欣怡), *L'ego ambivalent dans L'Amant de Marguerite Duras* (瑪格麗特·莒哈絲《情人》中的矛盾自我), mémoire de master en littérature anglaise, Taïwan, Université Nationale Normale de Kaohsiung, 2011.
- Loti, Pierre, *Un pèlerin d'Angkor*, Paris, Calmann-Lévy, 1911.
- Lu, Jia-lin (盧嘉麟), *La déconstruction de l'idéologie patriarcale : L'étude du corps transgressif dans L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras* (解構父權意識形態：瑪格麗特·莒哈絲的踰越的身體在《情人》以及《中國北方來的情人》之研究), mémoire de master en littérature anglaise, Taïwan, Université Providence, 2000.
- Malleret, Louis, *L'exotisme indochinois dans la littérature française depuis 1860 : Tome I et II*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Moura, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- Nguyen, Xuan Tue, *Les Français dans le cycle de La Nuit indochinoise*, thèse de doctorat en littérature, Bernard Hue (dir.), Université Rennes 2, 1989.
- Noguez, Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001.
- Pagès-Pindon, Joëlle (dir.), *Le livre dit : entretiens de Duras filme*, Paris, Gallimard, 2014.
- Pai, Hsien-yung (白先勇), « Pu hsin ching chun huan pu hui » (不信青春喚不回), in *Ti liu chih shou chih* (第六隻手指), Taïpei, Erh-ya (爾雅), 2009.
- Patrice, Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, PUF, 2003.
- Pierrot, Jean, *Marguerite Duras*, Paris, Corti, 1986.
- Pinçon, Juliette, *Les archives des écrivains, leur place en bibliothèque*, mémoire d'études à l'école nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2017.
- Prestegaard, Bodil, *L'Indochine française dans l'œuvres de Marguerite Duras : une*

- lecture postcoloniale*, mémoire de master en littérature et civilisation française, GeirUvsløkk (dir.), Université I Oslo, 2001.
- Rajotte, Pierre, *Le voyage et ses récits au XX^e siècle*, Québec, Nota Bene, 2005.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
- Saint-Bris, Gonzague, *Un ruban de rêve*, Paris, Steinkis, 2016.
- Seki, Mirei, *La différenciation de l'écriture chez Marguerite Duras*, thèse de doctorat en littérature française, Mireille Calle-Gruber (dir.), Université Sorbonne Nouvelle Paris III, 2011.
- Shih, Yu-hen (施宇恆), *La causerie intime (親密交談)*, mémoire de master en beaux-arts, Taïwan, Université Nationale Normale de Kaohsiung, 2018.
- Simonin, Anne, *Le droit de désobéissance : les Éditions de Minuit en guerre d'Algérie*, Paris, Minuit, 2012.
- Simonin, Anne, *Les Éditions de Minuit 1942-1955 : le devoir d'insoumission*, Paris, IMEC, 2008.
- Su, Yu-ya (蘇郁雅), *L'écriture, le traumatisme et la sexualité dans Hiroshima mon amour et L'Amant de Marguerite Duras (瑪格麗特·莒哈絲的《廣島之戀》與《情人》中的書寫、創傷與性意識)*, mémoire de master en langues et littératures étrangères, Taïwan, Université Nationale Chi-Nan, 2005.
- Teng, Chia-chun (鄧家均), *L'image et la place de l'homme asiatique dans L'Amant de Marguerite Duras (莒哈絲《情人》中亞洲男人的再現)*, mémoire de master en littérature et civilisation française, Taïwan, Université Tamkang, 2005.
- Vallier, Jean, *C'était Marguerite Duras : biographie*, Paris, Fayard, 2006 et 2010.
- Vircondelet, Alain, *Duras : biographie*, Paris, François Bourin, 1991.
- Vircondelet, Alain, *Marguerite Duras : la traversée d'un siècle : biographie*, Paris, Plon, 2013.
- Vircondelet, Alain, *Marguerite Duras, une autre enfance : biographie*, Paris, Le Bord de l'eau, 2009.
- Vircondelet, Alain, *Pour Duras : biographie*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- Vircondelet, Alain, *Rencontre de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994.

Virmaux, Alain et Odette, *Un genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, Edilig, « médiathèque », 1983.

Wu, Shu-ching (吳舒靜), *L'écriture féminine de San Mao pendant la période du Sahara* (三毛沙漠時期作品的女性書寫), mémoire de master en littérature chinoise, Université nationale normale de Taïwan, 2013.

Wu, Wei-wei (吳偉瑋), *Études des six récits de Marguerite Duras : Le Navire Night - Césarée - Les Mains négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner* (瑪格麗特·杜哈絲的六篇敘事之研究：《夜航-撒迦利亞-手的印記-奧蕾莉亞·史坦尼-奧蕾莉亞·史坦尼-奧蕾莉亞·史坦尼》), mémoire de master en littérature et civilisation française, Taïwan, Université Catholique Fu-Jen, 2010.

Yang, Hsiao-ying (楊小櫻), *Nouvelle autobiographie et le "Je" féminin dans L'Amant de Marguerite Duras* (新式自傳及女性的"我"：在瑪哈絲的小說《情人》), mémoire de master en littérature et civilisation française, Taïwan, Université Catholique Fu-Jen, 1995.

Yang, Li-wei (楊鯉瑋), *Littérature de voyages et conversation de sexe : l'étude de la ville de L'Amant de Wen-Yin Chung* (旅行書寫與性別對話-鍾文音《情人的城市》研究), mémoire de master en enseignement du chinois, Taïwan, Université Nationale Normale de Kaohsiung, 2015.

Yeu, Yi-jew (葉益任), *Études du phénomène littéraire de San Mao* (三毛文學現象研究), mémoire de master en littérature et langue appliquée, Taïpei, Université de Taïpei, 2003.

5 Autres

Bourzat, Catherine et Brumard, Natacha, *Le Guide Vert Michelin, Vietnam*, Paris, Natacha Brumard, Archipel studio, 2016.

Francon, Marc, *Le guide vert Michelin : l'invention du tourisme culturel populaire*, Economica, Paris, 2001.

6 Romans

Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

- Duras, Marguerite, *L'Amant*, traduit par Cuei-hua Tu, Taïpei, Hsiao-chang-shu-fang (小暢書房), 1990.
- Duras, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.
- Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.
- Duras, Marguerite, *Détruire, dit-elle*, Paris, Minuit, 1969.
- Duras, Marguerite, *La douleur*, Paris, Gallimard, 2011.
- Duras, Marguerite, *India Song (印度之歌)*, traduit par Li Liao, Taïpei, Linking (聯經), 2009.
- Duras, Marguerite, *Moderato cantabile*, Paris, Minuit, 1958.
- Duras, Marguerite, *Moderato cantabile (安妮的戀情)*, traduit par Pin-ching Hu (胡品清), Taïpei, Fan-yi-tian-di-za-jhih-she (翻譯天地雜誌社), 1977.
- Duras, Marguerite, *Moderato cantabile (如歌的中板)*, traduit par Tao-chieh Wang (王道乾), Taïpei, Yun-chen, 1989.
- Duras, Marguerite, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.
- Duraille, Marguerite, *Virginie Q*, Paris, Balland, 1988.
- Hougron, Jean, *Mort en fraude*, Paris, Domat, 1958.
- Li, Ang (李昂), *La Femme du boucher (殺夫)*, traduit par Alain Peyraube, Paris, Le Seuil, 1994.
- Li, Ang (李昂), *Tamen de yanlei (她們的眼淚)*, Taïpei, Hung-fan (洪範), 1984.
- Li, Li (李黎), *Na duo hua na tzuo chiau (那朵花 那座橋)*, Taiwan, INK (印刻), 2016.
- Mao, San (三毛), *Récit au Sahara (撒哈拉的故事)*, Taïpei, Huang Kuan(皇冠), 1975.
- Rimbaud, Patrick, *Mururoa mon amour*, Paris, Lattès, 1996.
- Robbe-Grillet, Alain, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961.
- Sagan, Françoise, *La chamade (怯寒的愛神)*, traduit par Pin-ching Hu (胡品清), Taïpei, Ta-han, 1975.
- Sagan, Françoise, *Le garde du cœur (心靈守護者)*, traduit par Pin-ching Hu (胡品清), Taïpei, Chih-wen, 1976.
- Schoendoerffer, Pierre, *La 317^{ème} section*, Paris, La Table Ronde, 1963.
- Schoendoerffer, Pierre, *Le crabe-tambour*, Paris, Grasset, 1976.

- Simon, Claude, *Hao hua ta lu kuan* (豪華大旅館), traduit par Ying-chiu Li (李映萩),
Taïpei, Chih-wen (志文), 1986.
- Simon, Claude, *Fo lan te kung lu : nung shih shih* (佛蘭德公路 農事詩), traduit par
Siou-ching Lin (林秀清), Taïpei, Kuei-kuan (桂冠), 1994.
- Yuan, Chuing-chuing (袁瓊瓊), *Tzuchi te tienkung* (自己的天空), Taïpei, Hung-fan
(洪範), 1980.

7 Filmographie

- Mort en fraude*, Intermondia Films, Marcel Camus, 1957
- Hiroshima mon Amour*, Argos Films, Alain Renais, 1958
- Orfeu Negro*, Dispat Films, Gemma Cinematografica, Turpan Filmes, , Marcel Camus,
1958.
- Un barrage contre le Pacifique (La Diga sul Pacifico)* , Dino de Laurentiis Cinemato-
grafica, René Clément, 1958
- Moderato cantabile*, Les Productions Jacques Companeez, Documento Film, Iéna
Productions, Peter Brook, 1960
- La Musica*, Les Films Raoul Ploquin, Marguerite Duras, 1966
- Détruire, dit-elle*, Ancinex, Madeleine Film, Marguerite Duras, 1969
- Jaune le soleil*, Albina Productions, Marguerite Duras, 1972
- Nathalie Granger* (1972), Moullet et Cie, Marguerite Duras, 1972
- Femme du Gange*, Sunchild Productions, O.R.T.F., Marguerite Duras, 1974
- India Song*, Sunchild Productions et Les Films Armorial, Marguerite Duras, 1975
- L'Amant*, Renn Productions, Burrill Productions, Giao Phong Film Studio et Films
A2, Jean-Jacques Annaud, 1992
- Un barrage contre le Pacifique*, CDP – Catherine Dussart Productions, Studio 37,
France 2 cinéma, Scope Pictures, Rithy Panh, 2008.

Revues

- Amanda, Rueda, « Festival de cinéma : médiations et construction de territoires imaginaires », in *Culture & Musées*, no. 14, 2009. L'écriture de patrimoine, p. 149-171.
- Antonini, Antoine, « Maurice Blanchot ou la littérature comme expérience limite », in *Commentaire*, no. 151, 2015/3, p. 579-588.
- Ashlstedt, Eva, « Marguerite Duras et la critique postcoloniale », in *Actes du XVIe Congrès des Romanistes Scandinaves*, Göteborg, Université de Göteborg, 2006, p. 2.
- Bourdieu, Pierre, « L'économie des biens symboliques », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977.
- Bourdieu, Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », in *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, vol. 126-127, Paris, 1999, p. 3.
- Bourdieu, Pierre et Boltanski, Luc, « Le fétichisme de la langue », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 4, 1975.
- Carou, Alain, « Cinéma narratif et culture littéraire de masse : une médiation fondatrice (1908-1928) », in *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 51-4, no. 4, 2004.
- Callon, Michel, Lhomme, Robert et Fleury, Jean, « Pour une sociologie de la traduction en innovation », in *Recherche & Formation*, no. 31, Innovation et formation des enseignants, 1999, p. 113-126.
- Casanova, Pacale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, no. 144, septembre 2002, p. 7-20.
- Chang, Bi-yu, « De la taiwanisation à la dé-sinisation. La politique culturelle depuis les années 1990 » in *Perspectives chinoises*, octobre 2004, p. 1-20.
- Chaulet Achour, Christiane, « Patrimoine littéraire et écrivains francophones », in *Le Français aujourd'hui*, no. 163, 2008/4, p. 10.
- Chiu, Kuei-fen (邱貴芬), « La découverte de Taïwan : constructions du discours post-

- colonial » (發現臺灣：建構臺灣後殖民論述), in *La théorie postcoloniale et l'identité culturelle* (後殖民理論與文化認同), Ching-yuan Chang (dir.), Taïpei, Mai-tien (麥田), 1995, p. 172.
- Chiu, Kuei-fen (邱貴芬), « Notes on Post-Colonial Taiwanese Identity » (是後殖民, 不是後現代--再談臺灣身份／認同政治) in *Chungwai wenhsueh* (中外文學), p. 141-147.
- Clavaron, Yves, « L'Inde dans Le Vice-Consul et India Song », in *Société roman*, no. 2, 2006/3, hors-série, p. 119.
- Copin, Henri, « Comment choisir et observer son étranger », in *Sens-Dessous*, vol. 7, no. 2, 2010, p. 84-92.
- Cottias, Myriam, « La politique de l'oubli », in *Cent cinquantième de l'abolition de l'esclavage, France-Antilles*, Hors-Série, mai 1998.
- Coudreuse, Anne, « Pleurer en bref : le pathétique dans l'histoire du Marquis de Cressy, nouvelle de Mme Riccoboni », in *Littératures classiques*, no. 62, 2007/1, p. 149-156.
- Debray, Régis, « Malaise dans la transmission », in *Les cahiers de médiologie*, no. 11, janvier 2011, p. 16-33.
- Delage, Christian et Roussellier, Nicolas, « Cinéma, le temps de l'histoire », in *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, no. 46, avril-juin 1995.
- Deleuze, Gilles, « Bartleby, ou la Formule », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 84-114, traduit par Chien-hung Huang (黃建宏), in *Chungwai wenshsueh* (中外文學), no. 28-3, 1999, p. 4-49.
- Di Méo, Guy, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », in *Colloque Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser*, Poitiers-Châtelleraut, France, Sep 2007, p. 87.
- Douhaire, Samuel, « Marguerite Duras, cinéaste : ouvrir l'image au texte », in *Télérama*, le 01 décembre 2014.
- Ferro, Marc, « Le film, une contre-analyse de la société? », in *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, p. 31-62.

- Garcin, Jérôme, « Duras, forcément », in *Le Provençal*, le 30 juin 1991.
- Giorgetti, Camila, « La bibliothèque du centre Georges-Pompidou : un refuge pour les personnes socialement disqualifiées », in *Information sociales*, no. 182, 2014/2, p. 52-62.
- Heilbron, Johan et Sapiro, Gisèle, « La traduction littéraire, un objet sociologique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septembre 2002, p. 3.
- Fabienne Henryot, « Les réguliers et la patrimonialisation du manuscrit au XVIII^e siècle », in *L'historien face au manuscrit, du parchemin à la bibliothèque numérique*, Belgique, Presses universitaires de Louvain, 2012.
- Huang, Hsin-ya (黃心雅), « L'Orientalisme et les écritures féminines occidentales contemporaines : la Chine imaginaire chez Marguerite Duras, Susan Sontag et Maxine Hong » (東方論述與當代西方女性書寫：莒哈絲、桑塔格與湯亭亭的中國想像), in *Nuhsueh hsuehchih* (女學學誌), 2002, p. 151-161.
- Hsu, Ju-ting (許如婷), « Le festival des films de femmes de Taïwan » (台灣女性影展), in *Jen wen hsueh pao* (人文學報), Taïpei, Université Chen li (真理大學), p. 4.
- Huret, Jean-Etienne, « Guide des associations d'amis d'auteurs et des maisons d'écrivains », in *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, no. 4, 2003, p. 133.
- « L'installation cinéma : une expérience du regard, entretien entre Alain Bergala et Thierry Lancien », in *Médiamorphoses*, no. 18, octobre 2006, p. 63-67.
- Jutel, Thierry, « Marguerite Duras et le cinéma de la modernité : Tout [est] ce qu'il n'y a pas dans *India Song* », in *The French Review*, vol. 66, no. 4, 1993, p. 638-647.
- Liu, Yung-hao (劉永皓), « L'Analyse de séquence 275 à 298 dans *In the Mood for Love* (花樣年華) de Wong Kar-wai » (分析王家衛的《花樣年華》從第 275 個鏡頭到第 298 個鏡頭), in *Yishuhsueh yenchiu* (藝術學研究), no. 15, 2014, p. 31-76.
- Marcil, Dominic, « Salammô : exotisme et altérité », in *Postures*, Dossier « Espaces inédits : les nouveaux avatars du livre », no. 8, 2006, p. 143-153.
- Martin, Laurent, « Les colloques littéraires à Cerisy, 1968-1986. Entre nostalgie et avant-garde », in *Histoire@Politique, Politique, culture, société*, no. 20, mai-août 2013.

- Mei, Chia-ling (梅家玲), « Enseignement universitaire et production de connaissances : l'exemple de la littérature chinoise / taïwanaise dans la revue *Chungwai wenhsueh* » (學院教育與知識生產：以《中外文學》的中國／臺灣文學研究為例) in *Connaissance de Taïwan : Les possibilités des théories de Taïwan* (知識臺灣：臺灣理論的可能性), Taïpei, Mai-tien (麥田), 2016, p. 337-374.
- Mei, Tsu-lin (梅祖麟) et Kao, Yu-kung (高友工), « Tu Fu's Autumn Meditation : An Exercise in Linguistic Criticism » (分析杜甫的秋興：試從語言結構入手作文學批評), traduit par Shuan-fang Huang (黃宣範), in *Chungwai wenhsueh* (中外文學), no. 1-6, 1972.
- Mille, Pierre, « En passant : Littérature coloniale, *Le Temps* (19, août 1909) : a literature of colonial tourisme », in *Hargreaves*, 1930, p. 3.
- Moussa, Sarga, « Le récit de voyage, genre pluridisciplinaire à propos des voyages en Égypte au XIX^e siècle », in *S. & R.*, no. 21, 2006, p. 241-253.
- Nachtergaeel, Magali, « Nouvelles figures de l'auteur : l'ère photographique (1970-2010) », in *Revue des sciences humaines, Photographie et littérature : frictions de réel*, Jacqueline Guittard, 2013, p. 6.
- Nora, Pierre (dir.), « Entre mémoire et histoire, la problématique des lieux », in *Les lieux de mémoire, I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 8.
- Norindr, Panivong, « Indochina in Contemporary French Cinema », in *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, États-Unis, Duke University Press Book, 1997, p. 39.
- Paillard, Jérôme, « Le marché du film du festival de Cannes, événement majeur de l'industrie cinématographique », in *Géoéconomie*, 2011/3, no. 58, p. 77-87.
- Poulot, Domonique, « La naissance d'une tradition européenne du patrimoine », in *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à la fin du XX^e siècle*, Actes du colloque Paris-Sorbonne, 7-9 octobre 1999, p. 29-43.
- Puiseux, Hélène, « Une Indochine en trompe-l'oeil », in *Orients, Mélanges pour Georges Condominas*, Sudestasia-Privat, 1982, p. 205-218.
- Sandrine, Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », in *Poétique*, no. 162, 2010/2, p. 219-231.

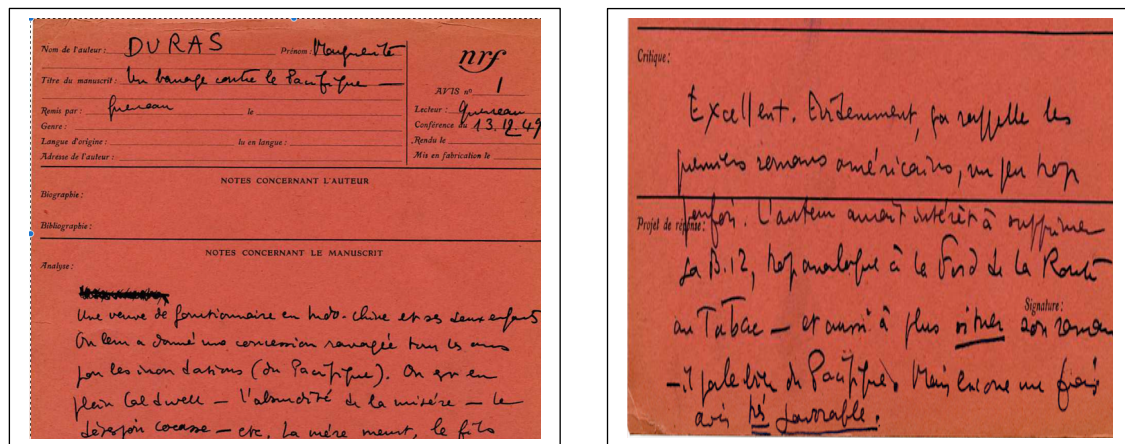
- Skounti, Ahmed, « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines ? », in *Hesperis-Tamuda*, vol. XLV, 2010, p. 19-34.
- Sylvie, Lindeperg, « L'opération cinématographique. Équivoques idéologiques et ambivalences narratives dans La Bataille du Rail », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, no. 4, 1996, p. 759-760.
- Tsai, Ming-yueh et Dong, Huei-ru, « Études sur la littérature traduite à Taïwan : une approche de bibliométrie » (臺灣地區的世界文學翻譯作品：書目計量分析), in *Journal of Library and Information Science*, no. 35, octobre 2009, p. 41.
- Tsai, Shu-ling (蔡淑玲), « La modernité de la critique littéraire : la relation entre Julia Kristeva et la langue chinoise » (文學批評的現代性：從克莉絲蒂娃與中國語文的關聯談起), in *Les recherches publiées le Ministère des sciences et des technologies de 1997 à 2001* (國科會外文學門86~90 年度研究成果論文集), Taipei, Shu-lin (書林), 2005.
- Tsai, Shu-ling, « La métaphore de la modernité, la modernité de la métaphore : la version de Julia Kristeva sur le dandysme de Charles Baudelaire » (現代性的隱喻·隱喻的現代性：克莉絲蒂娃論波特萊爾的「耽諦」主義), in *Chungwai wenhsueh* (中外文學), no. 30-11, 2002, p. 10-31.
- Tsai, Shu-ling, « The borderline between the perpetual mode of lives and life in terms of the unfigured : on Zola's Naturalism vis-à-vis Deleuze's subject formation » (生活塑模與生命未形之間：從真實感的捕捉論左拉與德勒茲的關連), in *Chungwai wenhsueh*, no. 41-1, 2012, p. 137-159.
- Tsai, Shu-ling, « La négativité et la transgression chez Geroges Bataille » (巴岱儀的否定與踰越), in *Chungwai wenhsueh*, no. 24-2, 1995.
- Tsai, Shu-ling, « Mettre en condition par la réalité Duras, Blanchot and Levinas », in *Chungwai wenhsueh*, no. 37-3, p. 9-43.
- Tsai, Yu-chen (蔡雨辰), « Le vingtenaire du festival de films 220ediatio, interview avec la commissaire Pai-Jiang Lo » (貳女招張·十足經典：專訪 2013 女性影展總監羅珮嘉), interview 220ediati par *Funscreen* (放映週報), no. 424, 2013.

- Vernier, Jean-Marc, « Le 221ediat français face à son public », in *Quaderni*, no. 20, printemps, 1993, p. 7.
- Wang, Yu-ting (王鈺婷), L'identité nationale et la littérature 221ediatio (國族論述, 主婦文學及其性別政治), in *La littérature de jeunesse- Études de la 221ediation littéraire de la littérature taïwanaise contemporaine* (青年文學會議-台灣現當代文學媒介研究), Taïpei, 2007.
- Wu, Yi-ping, « L'écriture postcoloniale et traduction littéraire : la situation à Taïwan de la traduction de la littérature contemporaine des descendants de Chinois aux Etats-Unis » (後殖民寫作與文學翻譯：當代美國族裔文學在台灣의翻譯現況), in *Guang Yi* (廣譯), no. 9, 2013, p. 40.
- Yeager, Jack A., « Mort en fraude de Jean Hougron : roman colonial du Viêt Nam », in *Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society*, vol. 12, 1988, p. 158.
- Zhang, Yinde, « Littérature chinoise et perspectives comparatistes », in *Études chinoises hors-série*, 2010, p. 304.

Annexe:

Annexe 1 :

l'avis de la lecture pour *Un barrage contre le Pacifique*, Nrf, le 13/12/1947, : <http://expositions.bnf.fr/gallimard/pedago/04.htm>



Annexe 2 :

Traductions chinoises de l'œuvre de Marguerite Duars :

Traducteur	Titre	Éditions	Année de publication à Taïwan
Cuei, De-lin (崔德林)	<i>Hiroshima mon amour</i>	Chen-jung	1971
Hu, Pin-ching (胡品清)	<i>Moderato cantabile</i>	Fan Yi Tian Di Za Jhih She	1978
Hu, Pin-ching (胡品清)	<i>L'Amant</i>	Wen Jing	1985
Wang, Tao-chien (王道乾)	<i>Moderato cantabile</i>	Yun-chen	1989

Tu, Cuei-hua (涂翠花)	<i>L'Amant</i>	Shiau Chang Shu Fang	1990
Lo, Lo-jia (羅珞珈)	<i>L'Amant</i>	Chih Wen	1992
Ye, Shu-yan (葉淑燕)	<i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	Mai-tien	1993
Cian, Jhih-an (錢治安)	<i>L'Amant anglais</i> (書名原文為 <i>L'Amante Anglaise</i>)	Tian Ken	1995
Ye, Shu-yan (葉淑燕)	<i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	Linking	2006
Kuei, Yu-fang (桂裕芳)	<i>Dix heures et demie du soir en été</i>	Linking	2006
Kuei, Yu-fang (桂裕芳)	<i>Écrire</i>	Linking	2006
Wang, Dong-liang (王東亮)	<i>L'Amant</i>	Yun-chen	2006
Wang, Dong-liang (王東亮)	<i>Le ravissement de Lol V. Stein</i>	Linking	2006
Tan, Li-de (譚立德)	<i>Hiroshima mon amour</i>	Linking	2006
Wang, Tao-chien (王道乾)	<i>Le Square</i>	Linking	2006
Lui, Li (劉俐)	<i>India song</i>	Linking	2009

Wang, Dong-liang (王東亮)	<i>Le vice-consul</i>	Linking	2009
Miao, Yung-hua (繆詠華)	<i>La passion suspendue</i>	Mai-tien	2013

Annexe 3 :

Articles académiques sur Marguerite Duras en chinois :

Auteur	Titre	Éditions	Année de publication
Juan, Yao-chueh (阮若缺)	《情人》—小說與電影 « L'Amant » : Le roman et le film	Tang tai	1992
Tsai, Shu-ling (蔡淑玲)	苜哈絲時空異質的影像書寫 Duras : L'écrit de l'image dans le temps et l'espace hétérogène	Chungwai wenhsiao	1999
Cheng, Yuan-jung (陳艷姜)	慾望之流：苜哈絲的中國情人與書寫越界 Le fleuve du désir : la transgression de l'écriture et L'Amant chinois de Duras	Chungwai wenhsiao	2001
Huang, Hsin-ya (黃心雅)	東方論述與當代西方女性書寫：苜哈絲、桑塔格與湯亭亭的中國想像 La thèse orientale et l'écrit des femmes occidentales contemporaines : Duras, Sontag et Ting Ting Hong, leurs imaginations de la Chine	NuHsiao Hsiaoehih	2002
Wang, Jing-ying (王晶盈)	愛情延長音—關於苜哈絲的《這份愛情》 Point d'orgue de l'amour : « Cet amour-là » à propos de Duras	Film Appreciation Journal	2002

Chung, Wen-yin (鍾文音)	在情人的城市尋找莒哈絲 上／下 <i>À la recherche de Duras dans la ville de L'Amant</i> (Vol.1 et 2)	Linking	2003
Su, Wei-zhen (蘇偉貞)	女流浪漢莒哈絲 <i>La vagabonde : Duras</i>	Eslite Reader	2006
Chung, Wen-yin (鍾文音)	鏡頭下的莒哈絲 <i>Dans la séquence de Duras</i>	Eslite Reader	2006
Chung, Wen-yin (鍾文音)	與「魔」共舞：愛情中毒患者－讀《勞兒之劫》 <i>La danse avec Démon : fasciné par l'amour : Lisant « Le Ravissement de Lol.V.Stein »</i>	Wenhshun	2006
Tsai, Shu-ling (蔡淑玲)	「造境」的美學與倫理－莒哈絲、白朗修與列維納斯 <i>La condition créée par la réalité : Duras, Blanchot and Levinas</i>	Chungwai wenhsiao	2008
Juan, Yao-chueh (阮若缺)	莒哈絲喃喃絮語的印度之歌 <i>« India Song » : Le fragment d'un discours de Duras</i>	Linking	2014
Huang, Hsin-ya (黃心雅)	莒哈絲的慾望書寫(與林立薇) <i>Duras, son écrit du désir</i>	Linking	2014
Wu, Ke-si (吳克希/本名郭光宇 Guo, Guang-yu)	印度支那進行式 <i>Indochine en progression</i>	Linking	2014
Hong, Ling (洪凌/Hong, Ling-ling)	童女・罔兩・神諭－從莒哈絲的書寫談後殖民羅利塔與怪胎性別的「越界」愛慾 <i>Fille, Démon, Dieu : Discussion de culture postcoloniale de « Lolita » et la passion débordée du sexe étrange</i>	Linking	2014

Annexe 4 :

Nom de festival de film	Date / Lieu	Durée/Nombre de films	Tarifs ⁴¹⁵	Depuis	Organisateurs et sponsors Officiels
Golden Horse Festival du Film de Taïpei (Festival du Cheval d'or)	Du 8 au 28 novembre / Taïpei	21 jours / environ 86 films	230 NTD	1979	La Ministère de la Culture de Taïwan et la Mairie de Taipei
Women Make Waves Festival International de Films de Femmes (Festival des films de femmes de Taïwan)	Du 11 au 20 octobre / Taïpei	10 jours / 90 films	200 NTD	1993	La Ministère de la Culture de Taïwan et le Département des Affaires Culturelles de la Mairie de Taipei
Festival du Film de Taipei	Du 28 juin au 20 juillet. / Taïpei	23 jours / 169 films	200 NTD	1998	La Ministère de la Culture de Taïwan et le Département des Affaires Culturelles de la Mairie de Taipei
Festival International du Film Ethnographique de Taïwan	Du 4 au 8 octobre / Taïpei	5 jours / 34 films	150 NTD	2001 /Biennale	La Ministère de la Culture de Taïwan et Département des Affaires Culturelles de la Mairie de Taipei
Festival du Film de Kaohsiung	Du 18 au 27 octobre / Kaohsiung	10 jours /150 films	180 NTD	2001	Le Département des Affaires Culturelles de la Mairie de Kaohsiung
Festival du Film du Sud de Taïwan	Du 15 au 24 novembre / Taïnan	10 jours / 67 films en	50 / 150 NTD (en 2012)	2001	Le Département des Affaires Culturelles de la Mairie de Taïnan
Festival International du Film pour enfants de Taïwan	Du 29 mars au 5 avril 2012 / Taïpei	8 jours / presque 150 films	50 NTD	2004 / Biennale	La Fondation de Service de la Télévision Publique et la Fondation Fubon pour la Culture et l'Education et le Bureau d'Information du Yuan Exécutif
CNEX Festival du Film Documentaire Mandarin	Du 27 septembre au 06 octobre / Taïpei	10 jours / 46 films	120 NTD	2007	Le Département des Affaires Culturelles de la Mairie de Taipei
Golden Horse Festival du Film Fantastique de Taïpei	Du 29 mars au 11 avril / Taïpei	14 jours / 46 films	139 NTD	2010	
Festival du Film de New Taïpei	Du 03 au 19 mai / New Taïpei	17 jours / 80 films	100 NTD	2011	Le Département des Affaires Culturelles de la Mairie de New Taipei
Festival du Film de Taoyuan	Du 11 au 29 octobre / Taoyuan	10 jours / 61 films	50 NTD	2013	Le Département des Affaires Culturelles de la Mairie de Taoyuan

⁴¹⁵ Un euro vaut 40 nouveau dollar de Taïwan (NTD)

Index des noms cités

- ANNAUD Jean-Jacques : 2, 10, 33, 63
65, 69, 70, 197
- BARTHES Roland:155, 160, 165, 166
- BENJAMIN Walter :155, 160
- BERTHO LAVENIR Catherine : 47, 57
58, 83, 84, 192, 201
- BLANCHOT Maurice: 152, 155, 156
157, 158, 161
- BOURDIEU Pierre : 8, 14, 18, 19, 25, 26
28, 32, 47, 53, 54, 56, 74, 76, 86, 93, 99
114, 196, 200
- CAMUS Marcel : 71, 73, 80
- CASANOVA Pascale : 113, 200
- CHIANG Kai-Shek : 11, 116, 118
- CHANG Sung-Sheng : 115, 171, 200
- CHARLES Christophe : 22, 25
- CHEN Yuan-Jiang: 149, 156, 157
- CHUNG Wen-Yin :125, 149, 161, 162
163, 164, 165, 166, 167
- CIXOUS Hélène : 152, 178
- CLÉMENT René : 60, 62, 70
- COCTEAU Jean : 22, 30
- COPIN Henri : 23, 24, 34, 44, 50, 51, 52,
57, 72, 80, 97, 103, 108, 205
- CUSSET François : 71, 142, 143, 146, 148
152, 157, 158, 198, 200
- DEBRAY Régis : 3, 8, 9, 14, 15, 22, 57, 58
79, 82, 86, 88, 91, 93, 94, 95, 105, 109, 110
115, 136, 141, 142, 144, 145, 148, 149, 152
154, 156, 162, 181, 182, 188,191, 193, 198
201
- DELEUZE Gilles : 150, 152, 154, 160, 161
- DERRIDA Jacques : 71, 77, 158, 160, 200
- DESPROGES Pierre : 36, 89
195, 196, 197,
- DURAS Marguerite : 1, 2, 4, 5, 6, 8,
10, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22,
23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 44, 46, 47, 48, 53, 56, 63, 67, 68,
70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82,
83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 94, 96,
97, 98, 99, 100, 101, 102, 112, 113,
114, 115, 122, 123,124, 125, 126, 127,
129, 130, 132, 134, 135, 136, 137,
138, 139, 140, 141, 145, 148, 149,
150, 155, 156, 158, 159, 160, 161,
163, 165, 168, 169, 172, 173, 174,
176, 177, 178, 182, 183, 184,185,
186, 188, 189, 190, 191, 192, 194,
195, 196, 197, 199, 203, 205, 206
- FERRO Marc : 81, 82, 103, 204
- FLAUBERT Gustave : 81, 109, 121,
179
- FAULKNER William : 27, 98
- GODARD Jean-Luc : 73, 75
- HU Pin-Ching : 121, 122, 123, 125
129, 130, 131, 132, 135, 136
- HUANG Hsin-Ya : 149, 154, 158, 159
- HOUGRON Jean: 2, 3, 4, 5, 8, 14, 16,
18, 19, 23, 24, 25, 33, 35, 50, 51, 52,
53, 55, 56, 75, 79, 80, 82, 83, 84, 85,
87, 88, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 104,
108, 109, 111, 113, 195, 196, 197
- HOUGRON Jean : 2, 3, 4, 5, 8, 14, 16,
18, 19, 23, 24, 25, 33, 35, 50, 51, 52,
53, 55, 56, 75, 79, 80, 82, 83, 84, 85
87, 88, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 104, 108
109, 111, 113,

KRISTEVA Julia : 154, 155
LARTÉGUY Jean : 53, 87
LATOURE Bruno : 97
LEE Hsiao-Feng : 10, 12, 113, 116, 119,
120, 121, 204
LINDON Jérôme : 29, 97, 98, 99
NOIRNDR Panivong : 37
ORY Pascal : 82, 200, 202,
PANH Rithy : 61, 62, 70, 105
PARINET Élisabeth : 94, 95, 96, 203
ROBBE-GRILLET Alain : 29, 77, 98, 99,
129, 134, 135,
ROBIC-DIAZ Delphine : 44, 64, 71, 82
SAGAN Françoise : 131, 132
SAID Edward : 9, 71, 81, 148, 158, 204
SCHOENDOERFFER Pierre : 53, 65, 67
SCHOELLER Guy : 108, 109, 111
SIMON Claude : 123, 134, 135, 165, 185
TSAI Shu-Ling : 122, 138, 149, 152, 153
154, 155, 156
VALLIER Jean : 19, 28, 63
YEH Wei-Li : 182, 189

Marguerite Duras et Taïwan : Transmission, Médiation, Réception

*Cette thèse traite de la transmission de l'œuvre, de la figure, et du discours de Marguerite Duras dans un espace culturel franco-taïwanais. Partant de la réception de l'œuvre de M. Duras en France, il s'agit d'analyser dans une perspective médiologique, la transmission de Marguerite Duras à Taïwan, société doublement postcoloniale sous domination japonaise (1895-1945) puis nationaliste chinoise (1945-1996). Cette thèse explore dans quelle mesure et par le truchement de quelles médiations le discours anticolonialiste de l'œuvre littéraire de M. Duras n'a finalement pas été transmis à Taïwan, au profit de son discours féministe à travers son œuvre cinématographique. En effet, l'œuvre de M. Duras est essentiellement connue à Taïwan à travers le cinéma, et ce dans une configuration tout à fait particulière : l'adaptation de *L'Amant* (1992) réalisé par Jean Jacques Annaud alors que M. Duras avait dénoncé cette adaptation, et son mode de diffusion à Taïwan, via DVD et ces dix ans après sa sortie en salles, et après la mort de l'auteur.*

Nous procédons à l'analyse de la position de M. Duras dans le champ littéraire français de l'après-guerre. L'analyse contrastive des trajectoires de M. Duras et de Jean Hougron, autre auteur traitant de l'Indochine française montre comment la figure de M. Duras s'installe dans le champ de la culture légitime à l'émergence de la vidéosphère. Dans une seconde partie, inspirée par l'approche de la médiologie sont étudiées les éditions et traductions d'œuvres de M. Duras afin de discuter des modalités de la médiation incarnée par les traducteurs et les universitaires vecteurs de circulation dans ce processus. Enfin, dans le contexte taïwanais, nous discutons de la transmission de M. Duras à travers les articles académiques puis les commémorations culturelles du centenaire de sa naissance qui relaient davantage le discours féministe aux dépens des positions anticolonialistes de l'auteur. La thèse défend ici est que la situation politique de Taïwan a abouti à une distorsion de la perception de l'œuvre de M. Duras, minimisant l'aspect anticolonial pour ne laisser transparaître qu'un féministe édulcoré.

Mots Clés : Transmission, médiation, Taïwan, Indochine, féministe

Marguerite Duras

Marguerite Duras and Taiwan : Transmission, Mediation, Reception

This thesis discusses the transmission of the work, figure, and speech of Marguerite Duras in a Franco-Taiwanese cultural space. Starting from the reception of Marguerite Duras' work in France, this study analyses the transmission of M. Duras in Taiwan, a post-colonial society following the rules of Japan (1895-1945) and Nationalist China (1945-1996). Using a mediological approach as designed by Régis Debray, this thesis explores to what extent and by which mediations the anti colonialist discourse of M. Duras' literary work was finally not transmitted in Taiwan, favoring instead her feminist discourse as expressed through her cinematographic works. This may be explained by a particular configuration which began with J.-J. Annaud's cinematographic adaptation of "The lover", which only spread in Taiwan on DVD ten years after its original release in theaters, also after the death of M. Duras who denounced the movie adaptation.

A sketch is first done of the post-war literary field via a contrastive analysis of the literary trajectories of M. Duras and Jean Hougron in France after 1950, as well as the establishment of M. Duras as an essential figure of the videosphere era. A study is then conducted on the editions and translations of M. Duras' works in order to discuss the modalities of the mediation incarnated by translators and academics, the vectors of circulation in this process. Finally, in the context of Taiwan, the transmission of M. Duras is analysed through academic reviews and cultural commemorations of the centenary year of her birth, which further transmit her feminism at the expense of her anti colonialist positions.

Keywords : Transmission, mediation, Taiwan, Indochina, feminist Marguerite Duras

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 267 Arts et Médias
LABORATOIRE CERLIS (CENTRE DE RECHERCHE SUR LES LIENS SOCIAUX) UMR 8070
4, rue des irlandais 75005 PARIS