

## Présentation

### Marguerite Duras, écrivain d'images

Maiïté Snauwaert

Tout au long de sa carrière d'écrivain, Marguerite Duras a entretenu avec le cinéma, et plus généralement avec l'image, des relations à la fois conflictuelles et extrêmement créatrices. Celle qui disait être « dans un rapport de meurtre avec le cinéma » fût considérée par les spécialistes du cinéma expérimental comme une pionnière, et celle qui affirmait la suprématie des mots sur les images le faisait au profit de la liberté imaginaire de chacun.

L'œuvre de Duras s'est ainsi imposée comme une référence à la fois sur le plan de ce que l'on pourrait appeler l'écriture plurimédiatique, et, en restant dans la sphère du littéraire, plurigénérique, une de celles qui a contribué dans les années 80 au dépassement du genre, en particulier avec les textes inclassables publiés chez Minuit. De par le processus de classicisation dans lequel l'œuvre est engagée<sup>1</sup> depuis la mort de son auteur, ce statut d'œuvre forte tend à s'accroître.

Or, dans ce caractère inclassable entrait pour une part non-négligeable l'importance progressive d'un « voir » qui pouvait se lire comme influence manifeste de la pratique cinématographique au cours des années 69-84, période relativement bien délimitée du fait du retour final de l'auteure à l'écrit seul. Cette « période cinématographique », comme on pourrait la désigner à la façon dont on différencie les manières des peintres, a reçu au demeurant l'intérêt aussi bien d'une philosophie en quelque sorte alternative, cherchant à faire du cinéma un modèle de pensée : ce sont les travaux de Gilles Deleuze (1983 ; 1985), que de critiques spécialisés du cinéma : Youssef Ishaghpour (1982), Michel Chion (2003), ou encore Dominique Noguez (2010). Pourtant, ce moment cinématographique mérite peut-être d'être considéré comme ceci : une période, une variante dans la manière de celle qui fût, essentiellement, un écrivain.

Car l'importance grandissante de ce « voir » est liée, dès 1958 avec *Moderato cantabile*, à une « raréfaction progressive de l'action » (Cléder, 2006a : 9), une évolution dans laquelle « la chaîne des relations de cause à effet se trouve enfin rompue, [...] où la machine narrative est mise hors service » (*ibid.*) C'est alors la fable comme parole, voire comme diction, qui passe au premier plan, « dans une langue qui se dégrammatise et entre progressivement en poésie à partir de la fin des années 50 » (*ibid.*), laissant le dire devenir la puissance d'organisation des textes. Or on ne s'est point suffisamment avisé, comme le permet le regard rétrospectif, à quel point Marguerite Duras invente avec ce « voir » une modalité fictionnelle qui va devenir celle de tout le champ vastement occupé par la littérature française depuis le début des années 80 : la *fiction biographique*. La modalité du *voir* en effet, qui est celle de nombreux textes depuis *Le Ravisement de Lol V. Stein* jusqu'à « Sublime, forcément sublime Christine V. » et *L'Homme assis dans le couloir* – tous trois analysés dans le présent dossier –, conjuguée et assumée à la subjectivité de la première personne, est devenue depuis le dispositif privilégié par les écrivains pour tenter d'apercevoir des vies réelles et passées sur lesquelles ne reste plus de prise autre qu'imaginaire. Au-delà d'un simple héritage de la fréquentation du médium filmique – dont on pourrait postuler plutôt qu'il l'aurait suscité –, le *voir* écrit de Duras

---

1 Avec par exemple l'entrée de *Savannah Bay* au répertoire de la Comédie-Française, en 2002, ou la mise au programme, au concours de l'agrégation française, du *Ravisement de Lol V. Stein*, du *Vice-consul* et d'*India Song* en 2006, soit dix ans exactement après la disparition de l'auteure.

apparaît ainsi indissociable d'une expansion et d'un renouvellement des moyens du littéraire dont les effets continuent de se faire sentir aujourd'hui dans la fiction française.

Depuis les travaux de Marie-Claire Ropars (1981 ; 1990) et de Madeleine Borgomano (1985) sur « l'écriture filmique » dans les années 80 et 90, jusqu'à la thèse de Sylvie Loignon sur « l'écriture du regard » (2001) ou le collectif *Paradoxes de l'image* (2009) qu'elle a dirigé pour la série *Marguerite Duras* créée chez Minard<sup>2</sup> dans les années 2000, les études ont été nombreuses à explorer les rapports du texte et de l'image ou l'influence réciproque du cinéma et de la littérature chez Marguerite Duras (Cléder, 2006b), voire son cinéma proprement dit (Royer, 1997<sup>3</sup> ; Günther, 2002). Tout récemment, cet intérêt s'est retrouvé dans la critique anglophone avec le volume *In the Dark Room. Marguerite Duras and Cinema*, dirigé par Rosanna Maule et Julie Beaulieu (2009). Cette focalisation s'est faite au gré d'un intérêt critique et théorique accru pour l'image dans le domaine des sciences humaines au cours des dernières années (Didi-Huberman, 1990, 1992 ; Agamben, 2004 ; Morizot, 2004, 2005 ; Cerman et al., 2007 ; Louvel et Scepi, 2005<sup>4</sup> pour citer quelques exemples), et s'est inscrite au sein du processus d'institutionnalisation que connaît l'œuvre durassienne<sup>5</sup>. Au cours de celui-ci, ces études se sont développées au point d'imposer le paradigme du voir, du regard et de l'image comme le nouvel opérateur critique de l'œuvre, comme si la multiplication des médiums ou des appels vers d'autres sphères que la sphère littéraire agissait comme le gage d'un renouvellement de la lecture et de l'actualité de l'œuvre.

Pourtant, il semble que fasse encore défaut une approche proprement poétique qui mette au jour ce qu'il y a à gagner des conceptions polémiques<sup>6</sup> de Duras à l'égard du film et plus généralement, quoique plus aléatoirement ou de façon plus ambiguë, de l'image, qui ne semble pas toujours recouvrir le même champ d'exercice ni la même signification dans les multiples occurrences où elle est évoquée par l'auteure, mais dont le bénéfice, chaque fois, va à la littérature et au langage. L'enjeu du présent dossier est de montrer, à partir de la critique de l'image partout présente chez Duras, la cohérence de son discours et de son œuvre, continu qui ne peut lui-même qu'avoir, comme le souligne Jean-Paul Goux dans son essai sur *La Fabrique du continu*, « une vertu polémique » (1999 : 9) pour une modernité qui s'est organisée sur le fantasme du fragmentaire et du discontinu. Dans les approches nouvelles ici présentées, qui couvrent des textes et des formes apparemment aussi hétéroclites que le théâtre de *L'Éden-Cinéma*, le journal de *L'Été 80*, le scénario de *Hiroshima mon amour*, le « texte théâtre film » d'*India Song* ou du *Navire Night*, le roman du *Ravissement de Lol V. Stein*, ou encore le texte sur l'affaire Villemain paru dans *Libération* et les récits de *L'Homme assis dans le couloir* et de *La Maladie de la mort*, on retrouve cette cohérence qui ne signifie pas homogénéité mais plutôt exigence portée toujours plus loin d'explorer les possibles infinis du langage.

L'objectif du dossier est ainsi d'examiner comment « l'image écrite », « l'image noire », « la couleur des mots » ou encore « la nuit du texte », beaucoup plus que des métaphores, sont des constituants de la poétique de Marguerite Duras – une poétique qui

2 La série *Marguerite Duras* chez l'éditeur parisien Minard est dirigée par Bernard Alazet.

3 Qui se présente comme la première étude de « la place du médium cinématographique dans l'ensemble de l'œuvre de Duras » (9).

4 Mentionnons également la revue en ligne *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image*, créée en 2006, qui en plus de publier des articles recense les publications liées à l'image.

5 Ainsi depuis une dizaine d'années, les ouvrages collectifs en particulier incluent systématiquement un chapitre, souvent dernier, sur le cinéma ou sur l'image médiatique et télévisuelle de l'auteure (Burgelin et Gaulmyn, 2000); la photographie (Saemmer et Patrice, 2005); ou plus largement « L'Image » (Harvey et Ince, 2001).

6 Je reprends ce terme à Marie Miguet-Ollanier (1999), qui parle au sujet de *L'Amant de la Chine du Nord* de Duras (Paris, Gallimard, 1991) d'une « écriture polémique » (16) en raison du fait que « [p]lusieurs séquences sont inspirées par une écriture dirigée contre Jean-Jacques Annaud », réalisateur d'un film adapté de *L'Amant* (France, Angleterre, 1992).

se poursuit et s'accomplit jusque dans l'œuvre cinématographique. Les études mettent en évidence les multiples manières dont la critique de l'image, dans cette œuvre qui l'appelle autant qu'elle la renie, participe d'une pensée forte de la littérature. Elles montrent comment, tout au long de son parcours plurigénérique, Marguerite Duras a œuvré en tant qu'écrivain : depuis l'écriture du scénario de *Hiroshima mon amour* pour Alain Resnais jusqu'à la formation du transgenre « texte théâtre film » en passant par la réflexion sur la photographie et l'invention de nouvelles formes filmiques. Ce qui ne signifie pas qu'elle n'ait pas œuvré pour le cinéma, au contraire. Mais l'image, tantôt repoussoir, contrepoint, ou, dans sa fabrication cinématographique, lieu et moyen de remise en route de l'imaginaire, a dans l'œuvre le statut d'un terme articulatoire, conceptuellement indécis, agissant en tant qu'illimitation, transcendant en particulier les divisions techniques qui séparent les arts, au profit d'une poétique qui les traverse. Si l'image est *critique*, c'est dans un double sens : parce qu'elle est chez l'auteure, comme pré-requis, l'objet d'une méfiance et d'une caution ; parce qu'elle met en crise, en tant que désignation ambivalente, les catégories traditionnelles de l'art et de la représentation.

\*\*\*

Dans le premier article du dossier, Gérard Dessons propose un état des lieux des présupposés théoriques qui agissent les attitudes d'« engouement pour l'image » de la critique littéraire contemporaine. Établissant une distinction entre « dicible » et « disible » (un mot de Duras), pour en faire un motif de la poétique à l'œuvre dans les *Aurélia*, *Le Camion* et *L'Éden-Cinéma*, l'auteur montre comment le voir est dans l'œuvre une interprétation du dit, offrant au sein d'un régime strictement langagier deux systèmes concurrents. Son étude est l'occasion d'une analyse inédite des didascalies dans *L'Éden-Cinéma*, et de l'usage singulier que fait l'écrivain du conditionnel passé. Au terme de sa démonstration, l'objet du voir devient « incertain, mythifié par son impossibilité montrée à exister en dehors de l'écriture ».

Revenant sur le premier scénario écrit par Duras, Marie-Hélène Boblet rappelle comment *Hiroshima mon amour* s'édifie sur l'impossibilité d'avoir vu – de voir – Hiroshima, et l'impossibilité conséquente du film, prononcée par Resnais. La collaboration avec Duras travaille la tension entre « infigurable » et « irréfutable », donnant lieu à une interrogation croisée : « Comment donc la “représentation” d'un moment de l'histoire collective se combine-t-elle avec la narration d'une aventure fictive de “quatre sous” pour dire d'une part l'impossibilité du régime documentaire, pour mettre d'autre part en crise la notion de témoignage, et pour finalement substituer, à l'évidence de l'image sur l'écran, la suggestion du texte poétique ? »

Arnaud Bernadet met en évidence qu'au-delà de l'aspect quotidien et ponctuel de *L'Été 80*, commandé à l'écrivain comme une chronique, Duras opère une « subjectivation de l'actualité » qui a partie liée avec « l'actualité du dire lui-même ». La lecture qu'il engage suscite une vaste plongée dans la poétique de Marguerite Duras et la révèle réseau éminemment continu, lié, cohérent, à même d'historiciser littérairement les enjeux politiques d'une époque aussi bien que, par son attachement « à rendre visible l'invisible », par la pratique du journal jusqu'alors inexplorée par elle, de montrer ce que pourrait être la tenue d'une parole vraie journalière, qui ferait entendre, en deçà de l'information, la voix libre d'un sujet.

Repartant du constat initial de Duras : « Je ne verrai jamais Christine V. », dont la belle allitération vient déjà instituer le système poétique du texte, Martine Delvaux revisite le texte tant décrié de l'auteure sur l'affaire Villemin<sup>7</sup>. Elle y étudie la fascination comme modalité d'un voir aveuglé et aveuglant, construisant à la fois un regard

7 Dont les éditions Hélotrope à Montréal ont publié le texte en livre en 2006, précédé d'une préface de Catherine Mavrikakis, « Duras aruspice ».

« impossible » et l'« impossibilité [pour Duras] de ne pas voir » ce crime social perpétré sur les femmes, qui comme tel « la regarde ». En faisant jouer les notions d'empreinte et d'aura photographique, l'auteure montre comment l'histoire de Christine V. est étendue par Duras aux dimensions d'une Médée contemporaine, et débouche sur le sublime.

Interrogeant l'œuvre après *Détruire dit-elle*, Youlia Maritchik se penche sur *Le Navire Night* et *India Song* pour proposer un modèle de lecture comme spectacle et comme film, dépassant les découpages habituels rendus impropres par les explorations de Duras, puisque « dans la poétique de l'écrivain [...], le film, c'est du son, la voix, c'est de l'image ». S'appuyant sur de nombreux syntagmes critiques de l'auteure, elle montre qu'une « théorie » est à l'œuvre chez l'écrivain, au sens d'une pensée systématique dans laquelle se joue l'antécédence radicale de l'écriture sur les autres formes médiatiques, qui n'en sont que des incarnations passagères, jamais des substituts. Car, affirme Duras, « l'écriture contient tout, y compris le cinéma ».

En s'appuyant notamment sur la pensée nietzschéenne de « l'éternel retour », Catherine Mavrikakis explore *Son nom de Venise dans Calcutta désert* et *India Song* puis *L'Homme assis dans le couloir* et *La Maladie de la mort* pour y examiner la rencontre comme placée sous le signe paradoxal d'un « souvenir du présent ». Celui-ci se déploie en se dédoublant « en citation du passé », reprise d'un déjà vu ou d'un « déjà écrit » qui est une « fausse reconnaissance » puisqu'il concerne en réalité une « première fois ». Un écart creuse donc le dit ou l'écrit, moins cette fois d'une impossibilité que, littéralement, d'une *autre possibilité* – d'une fiction créatrice dont le régime met en crise l'immédiateté du voir au profit d'une vision qui défait l'unicité du présent dans l'épaisseur imprédictible de la subjectivité.

Dans « Le cinéma de Lol V. Stein » enfin, je propose une analyse de la notion de cinéma comme catégorie radicalement distincte chez Duras de celle de film, catégorie critique qui pourrait bien être le précurseur, dans et avec le roman de 1964, du *texte théâtre film* revendiqué par *India Song* presque dix ans plus tard. L'espace-temps du bal s'y fabrique et déploie comme un écho, le lieu fermé d'une mémoire qui est moins celle d'événements passés que d'un événement manqué figé dans le paradoxe d'un éternel à-venir, qui trouve une mobilité à se voir imaginativement rejoué. C'est bien la puissance d'imagination du cinéma filmique de Duras qui s'annonce, avec sa capacité à faire d'une image première le réservoir potentiel d'une infinité d'autres.

L'objectif du dossier est moins, alors, d'interroger la poétique cinématographique de Marguerite Duras que de mettre au jour, dans l'ensemble de son œuvre et des formulations critiques dont elle l'a accompagnée, une poétique *comme cinématographie*, Duras comme un écrivain d'images.

*Université de l'Alberta*

#### OUVRAGES CITÉS

- Agamben, Giorgio (2004), *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, « Arts et esthétique ».
- Borgomano, Madeleine (1985), *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros.
- Burgelin, Claude et Pierre de Gaulmyn (dir.) (2000), *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon.
- Cerman, J. et J. Barreto, G. Soubigou, V. Toutain-Quittelier (dir.) (2007), *Le Visible et le lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image*, Paris, Nouveau Monde Éditions.
- Chion, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique et poétique*, Cahiers du cinéma, « Essais ».

- Cléder, Jean (2006a), « Avant-propos. Séduire et transgresser », *Marguerite Duras. Trajectoires d'une écriture*, Le Bord de l'eau éditions, « Art en paroles ».
- Cléder, Jean (éd.) (2006b), *Marguerite Duras. Trajectoires d'une écriture*, Le Bord de l'eau éditions, « Art en paroles ».
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- (1985), *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (1990), *Devant l'image*, Paris, Minuit, « Critique ».
- (1992), *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, « Critique ».
- Goux, Jean-Paul (1999), *La Fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon.
- Günther, Renate (2002), *Marguerite Duras*, coll. « French Film Directors », Manchester University Press.
- Harvey, Stella and Kate Ince (ed.) (2001), *Duras femme du siècle*, Rodopi, « Faux-titre ».
- Ishaghpour, Youssef (1982), *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Denoël.
- Loignon, Sylvie (2001), *Le Regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez y'a rien à voir*, Paris, L'Harmattan.
- Loignon, Sylvie (éd.) (2009), *Marguerite Duras 3. Paradoxes de l'image*, Caen, Lettres Modernes Minard, « La Revue des Lettres modernes ».
- Louvel, Liliane et Henri Scepti (dir.) (2005), *Texte/Image, nouveaux problèmes*, Presses Universitaires de Rennes.
- Maule, Rosanna and Julie Beaulieu (ed.) (2009), *In the Dark Room. Marguerite Duras and Cinema*, Peter Lang.
- Miguet-Ollanier, Marie (1999), « *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras contre *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud », dans Jean-Bernard Vray (dir.), *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 15-23.
- Morizot, Jacques (2004), *Interfaces : Texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Presses Universitaires de Rennes, « *Æsthetica* ».
- (2005), *Qu'est-ce que l'image ?*, Paris, Vrin, « Chemins philosophiques ».
- Noguez, Dominique (2010), *Cinéma &*, Éditions Paris expérimental, « Sine Qua Non ».
- Ropars, Marie-Claire (1981), *Le Texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, Paris, Presses Universitaires de France, « écriture ».
- (1990), *Écraniques. Le Film du texte*, Presses Universitaires de Lille.
- Royer, Michelle (1997), *L'Écran de la passion : une étude du cinéma de Marguerite Duras*, Brisbane, Boombane Publications.
- Saemmer, Alexandra et Stéphane Patrice (dir.) (2005), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Presses Universitaires de Lyon.