

## Colloque international « Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire ? »

organisé par Caroline Proulx, Sylvano Santini et Bertrand Gervais (*Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*), Université du Québec à Montréal (UQÀM), du 6 au 8 septembre 2012.

### RESUMES COMMUNIQUES PAR CAROLINE PROULX

#### Jean Pierre Ceton (écrivain-cinéaste), « L'écriture de la littérature »

Savoir pourquoi Marguerite Duras était revenue à l'écriture à la fin des années 1970 (« Le retour au pays natal ») ne peut répondre à la question de pourquoi elle avait quitté l'écrit pour passer au cinéma dans les années 1960/1970.

Son assertion : « je fais des films pour occuper mon temps » n'est pas très éloignée de celle-ci : « dans la solitude, je n'avais rien d'autre à faire qu'écrire ».

Et cette autre : « chaque fois que j'ai fait un film, j'ai évité un livre » est très proche de « quand il y a un livre, je ne fais pas de film... »

Son cinéma est certainement un cinéma d'écrivain, mais un cinéma qui invente le cinéma.

C'est celui de l'écriture de la littérature.

#### Christophe Meurée (F.R.S./FNRS, Université catholique de Louvain), « L'image apocalyptique »

L'aspect apocalyptique du cinéma de Duras doit être interrogé non au départ de sa réflexion politique littéraire mais à l'aune d'un pouvoir qu'elle accorde singulièrement à l'image. Duras n'a jamais déclaré un livre raté. Par contre, de son propre aveu, son cinéma est un ensemble de films ratés, ce qui n'empêche pas l'écrivain de les donner à voir. L'apocalypse du cinéma durassien est thématique, mais elle est également structurelle, conditionnée par le matériau : l'image est apocalyptique. Elle est un révélateur (au double sens photographique et apocalyptique), mais la révélation n'annonce que la perte et la destruction par l'opération même de la monstration. Ce qui est montré est toujours déjà irrémédiablement perdu et détruit. Cette réflexion se déclinera selon deux questions : quelle est cette essence singulière que Duras attache à l'image ?, pourquoi Duras ne considère-t-elle pas le texte sur le même plan que l'image ?

#### Caroline Proulx (Collège Ahuntsic/Université du Québec à Montréal), « L'ombilic du soleil »

L'œuvre de Duras – filmique, textuelle, théâtrale – est ce que l'on peut concevoir comme une *écriture du réel*. C'est, en effet, à partir de l'impossible que se construit la représentation qui correspond au corps poétique fragmenté, ce que l'on retrouve mis en son et en images dans les productions cinématographiques. Le film *Jaune le soleil* (1971), réalisé à partir du récit *Abahn Sabana David* (1970), est tout entier consacré à ce qui, du réel, fait particulièrement violence et qui se consigne dans un « lieu » signifiant, témoignant d'une véritable présence spectrale à l'œuvre : Auschwitz. L'ombilic de la représentation semble provenir de cette béance de l'Histoire qui devient non pas seulement un « trou » noir où s'engouffre le sens, mais aussi une lumière aveuglante, que l'on ne voit nulle part dans le film, mais qui irradie dans toutes ses composantes. *Jaune le soleil*, à l'image des autres films, fait ainsi du cinéma de Duras l'objet singulier qu'il est et lui donne sa raison d'exister au sein d'une œuvre qui n'a plus de preuve à faire sur le plan textuel.

**Hamida Drissi (Université du Québec à Montréal), « Marguerite Duras cinéaste : vers une poétique du vide »**

Marguerite Duras affirme qu'elle est devenue cinéaste par « dégoût » des films que l'on avait faits à partir de ses romans. Cette affirmation exprime une volonté nette de se distinguer du cinéma ordinaire pour faire un autre cinéma. Un cinéma de l'absence, radicalement différent, qui met en scène, dans un décor désaffecté et habité par la parole, l'exténuation de toute présence et la virtualité de toute représentation du réel. En effet, l'aventure cinématographique de Duras semble obéir à une logique de destruction qui conduit au fil d'une vertigineuse et suicidaire dérive au vide de la représentation et à l'écran noir.

On essaiera de voir comment Marguerite Duras nie en même temps qu'elle convoque l'image. Quelles sont les stratégies de représentation qui lui permettent de rendre visible ce qui se refuse au regard ? Comment réalise-t-elle ce dont elle rêvait depuis longtemps: faire du vide une matière pleine ?

**Catherine Dhavernas (Queen's University), « Le meurtre du cinéma »**

Dans cette communication, je propose d'explorer la question du meurtre du cinéma revendiqué par Marguerite Duras à partir d'exemples qui témoignent d'une tentative chez elle d'affranchir la pratique cinématographique des éléments qui, selon Duras, entravaient l'essentiel, à savoir le rapport à la parole. Je me pencherai sur le rôle et l'impact de la voix narrative dans *Aurélia Steiner Vancouver* et *Les Mains négatives* ; voix qui du fait de la disjonction entre son et image, semble surgir comme un spectre d'un lieu atemporel et insituable, s'adressant au spectateur comme un appel urgent, venu de loin, et exigeant son attention, sans laquelle elle ne peut que retourner et se perdre dans un silence originel.

**Anne Éline Cliche (Université du Québec à Montréal), « L'interdit que je me pose, le film »**

Duras a entretenu avec le cinéma une relation obstinée. Cette relation est nourrie par un commentaire constant qui constitue sans doute, et de loin, la plus formidable critique jamais proférée à l'endroit du cinéma, si ce n'est l'une des plus violentes. Je m'intéresserai à cet insistant commentaire qui repose sur une expérience de l'image, de son impuissance déclarée et de son inadéquation au corps parlant. Si le cinéma de Duras a été très bien analysé sur ce plan où la représentation est reconnue comme négativité, je voudrais pour ma part montrer la *nécessité*, pour Duras, de l'« image » filmique, de sa matérialité définitive, pour interroger la fonction de l'interdit dans cette œuvre filmique. Interdit de l'image qui ne revendique pas pour autant son absence proprement dite, mais exige, au contraire, en permanence, sa concrétude, sa « présence », cette apparition qui la définit dans le champ visuel.

**Alice Delmotte (Université de Lorraine), « Duras textes et cinéma : ou comment creuser encore dans le signe »**

L'objet de cette communication sera de montrer la profonde affinité, la continuité, entre les recherches filmiques entreprises par Marguerite Duras dès *Hiroshima mon amour* et son travail littéraire, qu'il soit parallèle ou postérieur. Jusqu'à la fin, les deux écritures – de l'image, du texte – furent indissociables. Et, pour ce, le travail du scénario et des dialogues sera abordé de manière privilégiée, de même que la notion de blanc, de hors-champ, de silence. Il s'agira de montrer comment, venant d'une même source, la création emprunte des médiums complémentaires, se logeant l'un dans les creux de l'autre, vers un même objectif qui est celui de tout dire, tout montrer, et surtout l'invisible, l'obscur. Le corpus sera surtout celui des textes parallèles, textes-limites, déchets, paralittéraires, à partir des *Yeux verts*. Montrer comment l'image chez elle, et puis l'image écrite, ont agi dans le récit et dans la forme du livre.

**Lou Merciecca (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle), « Par le film, revenir toujours à l'écrit »**

Il y a dans tout film, selon Marguerite Duras, un « livre occulté ». C'est donc par l'intrication et la confrontation de ces deux moments de la création – le livre/le film – que Marguerite Duras parvient à saisir la nature de l'écriture. Le film est toujours un maillon de la création qu'il vienne avant ou après le texte, et selon les principes de la poétique durassienne de l'ombre interne, il n'existe que pour être oublié, nié et dépassé. Ainsi, le film est un moyen d'affirmer la toute-puissance de l'écrit que cela se fasse concrètement en ancrant l'écriture dans l'image – par le biais du texte et de la lecture – ou conceptuellement en pensant le film comme une part de cet écrit qui agit partout et toujours. Cette étude se fonde sur le paratexte de Marguerite Duras et les textes et films du *Camion*, d'*Agatha* et du *Navire night*.

**Florence de Chalonge (Université de Lille 3), « Le livre du film (*Nathalie Granger suivi de La Femme du Gange, Le Camion, Le Navire Night et autres textes*) »**

Si l'on excepte *Hiroshima mon amour* (1960) qui ne fut pas tourné par Marguerite Duras, c'est en 1973, avec *Nathalie Granger* que, pour la première fois, la publication du livre suit chez la cinéaste la fabrication du film. Il en sera de même pour *La Femme du Gange* (1973), *Le Camion* (1977) et pour le recueil intitulé *Le Navire night et autres textes* (1979). À la manière d'un scénario publié, ce livre – que Duras désigne sous le seul vocable de « texte » dans une décennie où la ciné-littérature se cherche des noms – fait figurer le générique du film.

Ainsi l'édition de ces trois volumes (*Nathalie Granger suivi de La Femme du Gange, Le Camion, Le Navire Night et autres textes*), parus entre 1973 et 1979, représente dans l'œuvre un ensemble d'une facture unique. C'est à ce corpus que nous nous intéresserons pour examiner toutes les mentions d'auteur (celles du texte et du paratexte) relatives à la conception, que Duras voulut chaque fois définitive, d'un *livre du film*. Celles-ci nous livrent une écriture filmique qui doit être interrogée tant du point de vue de la relation à l'image que relativement à la question plus vaste de la représentation dans le cinéma de Marguerite Duras.

**Suk Hee Joo (Université Paris Diderot – Paris 7), « La Mort du jeune aviateur anglais : un film du “presque rien” »**

L'œuvre intitulée *La Mort du jeune aviateur anglais*, avant d'être un texte, est d'abord un film réalisé par Benoît Jacquot, dans lequel il filme Marguerite Duras en train de raconter l'histoire de cet aviateur abattu pendant la guerre. Mais l'écrivain elle-même s'interroge : « Pourquoi un film de ça qui est presque rien ? », en affirmant tout de suite que « c'est ça qu'il faut ». Si la parole improvisée et filmée sert à visualiser la mémoire de cette histoire, l'écriture du texte, dans un deuxième temps, transpose cette parole, qui est alors explicitement adressée au lecteur. En explorant ce « presque rien », on cherche donc à comprendre comment le texte et le film se répondent et s'éclairent mutuellement, visant tous deux à produire, par des moyens complémentaires, une image dans l'imaginaire du spectateur ou du lecteur.

**Julie Beaulieu (Université Laval), « Virtualités à l'œuvre dans le cinéma de Marguerite Duras »**

Dans cette communication, je m'intéresserai à l'apport du virtuel dans *Le Camion* (1977). Selon Gilles Deleuze, une perception équivaut à une particule : « une perception actuelle s'entoure d'une nébulosité d'images virtuelles qui se distribuent sur des circuits mouvants de plus en plus éloignés, de plus en plus larges, qui se font et se défont ».[1] C'est dire que les images virtuelles « rebondissent » comme des particules sur l'actuel. Dans *Le Camion*, ce qui tient lieu de l'actuel, le film auquel le spectateur assiste, se fait complément ou produit, donc objet de l'actualisation, alors que cette dernière n'a pour sujet que le virtuel : le devenir-film contenu dans le texte. Le lecteur-spectateur a pour rôle de « compléter » le film en jouant constamment sur ces deux niveaux : l'actuel et le virtuel. Son rôle est grand, complexe, à l'image même du film auquel il se voit confronté.

**Michelle Royer (University of Sydney), « Le spectateur face au bruissement sonore des films de Marguerite Duras et à ses images »**

La question de la réception des films de Marguerite Duras a souvent été éludée. Or, comme le disait très justement Daney, « pour qu'il y ait cinéma, il faut impérativement un spectateur au moins dans la salle de projection. Car nous appelons cinéma ce qui circule entre l'écran matériel de la salle et l'écran mental du spectateur ».[2]

Le texte littéraire et le cinéma sont deux media fondamentalement différents même s'ils se recoupent parfois. À la différence du texte littéraire, le cinéma emploie des modes d'existence corporels (la vue, l'ouïe, les mouvements physiques et réflexifs) comme le véhicule, la matière, la substance de son langage. Entre le spectateur et le film se tissent des vibrations sensorielles qui permettent de faire l'expérience réelle de ce qui se déroule à l'écran. D'ailleurs, Gilles Deleuze écrit qu'Eisenstein « nous rappelle continuellement que le cinéma intellectuel a comme corrélat la pensée sensorielle ou l'intelligence émotionnelle et que sans, il ne serait rien ».[3] En ce sens le cinéma, en tant que forme symbolique de l'expression humaine, n'a pas d'égal. Le travail de Duras sur le son et l'image est ainsi bien d'une autre nature que celle de l'écriture tant par la matière qu'il travaille que par l'effet qu'il produit sur son public. Dans cette intervention, je tenterai d'une part de montrer comment Duras inscrit le spectateur dans ses films, et, d'autre part, j'émettrai des hypothèses sur les expériences spectatorielles du public durassien.

**Liz Groff (University of Virginia), « Agatha et l'espace quelconque »**

Comme le titre du film, *Agatha et les lectures illimitées*, le suggère, les images résistent à toute détermination. Les salons et plages vides, la mer sans horizon, les personnages qui voyagent déambulant parmi ces espaces, tout est déconnecté, vidé. Pour employer les mots de Deleuze, « l'espace n'est plus tel ou tel espace déterminé, il est devenu *espace quelconque* ». Dans la critique du cinéma de Marguerite Duras, on a trop souligné ce qu'elle fait : elle crée des vides, elle détruit l'image, elle fait *voir*. Pourtant, c'est avec les images qu'on a affaire. Dans une analyse des espaces – cadrage et couleurs –, des personnages qui les hantent, et de la relation avec l'image-son, je propose une lecture d'*Agatha* comme « espace quelconque ». Finalement, qu'est-ce que cet espace quelconque signifie dans la relation mouvement-espace-temps-conscience ? Est-ce un film qui provoque la conscience ou est-ce un film qui imite la conscience ?

**Olivier Ammour-Mayer (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Centre de Recherches en Études Féminines & Genres/Littérature Francophone), « Des pierres et du vent. C'est la nouvelle situation politique de l'homme. Esthétique et politique de la 'chambre noire' dans *Le Camion* »**

Vingt minutes après le début du *Camion* (1977), G. D. demande à M. D. : « Ça finira comment, d'après vous ? », ce à quoi M. D. répond en souriant : « C'est peut-être fini ».

Mais, de quoi parlent-ils ? Font-ils référence aux propos de la voix off qui précèdent ; et qui se rapportent à « la nouvelle situation politique de l'homme » – (des « pierres et du vent ») ? Ou est-ce un constat formulé à l'endroit du film lui-même ? Voire, cet échange n'engloberait-il pas ces deux niveaux à la fois ?

Dans ce film, esthétique et politique sont intimement noués. Ainsi, Duras, à travers sa mise en scène, offre, presque vingt ans avant que Didi-Huberman n'écrive *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*,[4] une réponse visuelle à l'oracle du philosophe, selon lequel : « Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – que par ce qui nous regarde ».

Cette communication aimerait souligner en quoi déconstructions esthétique et politique s'avèrent solidaires l'une de l'autre dans *Le Camion*, et en quoi celles-ci proposent d'engager un rapport autre avec la fonction scopique du spectateur.

**Jean Cléder (Université Rennes 2), « 'Au centuple l'espace du livre'. Sur la refondation d'une économie de l'imaginaire cinématographique »**

Des propriétés accordées par Marguerite Duras à l'image – rappelées en introduction –, je m'intéresserai dans le cadre de cette intervention à deux traductions particulières. D'abord, je tenterai d'observer un processus consubstantiel au passage de la littérature au cinéma, que Marguerite Duras exploite d'une manière singulière : *l'incorporation du narrateur* (il prend corps en disparaissant) est un double mécanisme paradoxal de retrait et d'augmentation de la présence garantissant le contrôle d'une voix personnelle sur le récit. Ensuite, j'essaierai de montrer comment le refus de la « collusion » conventionnelle entre l'image et les voix, au lieu de provoquer dissociation et appauvrissement de l'image, contribue au contraire à refonder, dans « une grammaire très primitive », une économie de l'imaginaire et une logique du récit gouvernées par un régime d'assortiments très calculé.

**Nathalie Segéral (Virginia Polytechnic Institute and State University), « *India Song* : œuvre d'art totale ? »**

Dans quelle mesure Duras parvient-elle, avec *India Song*, à réaliser une « Gesamtkunstwerk », une œuvre d'art totale ? En voulant englober tous les arts et offrir un contrepoint à ce qu'elle appelle le « cinéma commercial », produit-elle toujours du cinéma ?

J'avance l'hypothèse que son œuvre prise dans son ensemble s'approche de l'idéal de la *Gesamtkunstwerk*. Cependant, ne peut-on dire que c'est aussi son propre cinéma que Duras a tué, puisque, après ce film, il n'existe plus ni intrigue ni acteurs ? L'absence de ces caractéristiques essentielles questionne la possibilité même du cinéma. *India Song* rejette le primat assigné à la bande image, en faisant intervenir l'espace *off* et en créant deux films au lieu d'un : le film de l'image et le film du son. Il est donc possible de le considérer comme un film touchant à la limite même du cinéma et permettant une redéfinition de ce concept.

**Maurício Ayer (Université de São Paulo, Brésil), « *Les Mains négatives* ou le cinéma de l'ombre »**

« Le cinéma est une fin, il arrête le texte, il frappe de mort sa descendance : l'imaginaire », a dit Duras. Pour faire du cinéma, Duras a dû retrouver l'ombre au cœur de l'art de la lumière, cette ombre enceinte d'images où on est lancé par la lecture. D'être fait d'images qui ne « racontent » pas, le cinéma durassien est éminemment littéraire : il ne montre pas des images, il utilise l'audiovisuel pour donner à imaginer. Dans ce contexte, *Les Mains négatives* est un film presque allégorique : l'impression sur pierre du corps qui vibre d'un cri primitif d'amour et traverse les temps pour toucher un autre corps est une image assez précise de ce qu'est l'écriture pour Duras ; simultanément, on voit des travellings de Paris à l'aube, quand seuls les travailleurs domestiques et les balayeurs de rue occupent la scène : c'est l'ombre de la Ville Lumière, qui dort sous les cartes postales.

**Catherine Gottesman (Cratil et Paris 8), « *Le jour bleu de minuit* : des images aux textes »**

Dans *La Pluie d'été* (1990) et dans *Yann Andréa Steiner* (1992), quelques phrases poétiques très semblables évoquent l'Arctique, la nuit, la couleur bleue : elles constituent des souvenirs, dont l'intensité émeut fortement le personnage qui les rapporte.

Le travail proposé consistera d'abord à établir la source des évocations de l'Arctique : une enquête menée auprès de K. Volcsanszky, et de P.-E. Gallet, engagés dans le projet *Brise glace* (1987).

Ensuite, on étudiera la transformation du matériau visuel de *Brise glace* en texte littéraire poétique : types de sélection et réduction, synesthésies, motivation du signe (etc.) avant de s'intéresser à l'insertion dans le contexte.

En observant les différences avec le texte généré par une autre photo de K. Volcsanszky, celle du visage dans *L'Amant*, on tentera de décrire divers types de processus de transformation. On pourra conclure par des hypothèses sur le cheminement inverse, transformation par M. D. de ses textes en images.

**Cécile Hanania (Western Washington University), « De l'écran à l'écrit : portraits d'actrices chez Marguerite Duras »**

Ma communication abordera la question de la représentation chez Marguerite Duras, à travers un motif peu étudié de son œuvre écrite : l'actrice (de cinéma). À partir d'un relevé des *personnages* d'actrices, présents dans ses fictions, et des actrices réelles, évoquées dans ses textes de réflexion, j'interrogerai le rôle et le statut de ces figures, ainsi que la nature des images (photographiques, cinématographiques ou plus abstraites) qui les véhiculent. Dans un second temps, j'analyserai les réflexions et les positions de Duras que ces femmes mises en scène et mises en mots dévoilent (sur le naturel et l'artificiel, la fiction et le réel, le visible et le caché, le public et le privé, la figuration, la reproduction et la révélation) et ce qu'elles nous apprennent de sa conception du cinéma et de l'articulation dans son œuvre de la parole et de l'écrit, du visuel et du textuel.

**Dominique Villeneuve (chercheur autonome, Paris), « De l'inframince dans le cinéma de Marguerite Duras »**

Laurent Mauvignier a affirmé dans le *Monde des Livres* « que Marguerite Duras a fait avec les mots ce que Marcel Duchamp avait fait avec une pissotière. Il suffit d'imaginer des phrases simples, banales, 'sans littérature' pourrait-on dire, pour qu'elles s'agrègent aussitôt à son univers ». Or, si la référence à Marcel Duchamp s'applique à la littérature de Marguerite Duras, elle s'applique encore plus, il me semble, à son cinéma. L'idée de mon propos serait donc de montrer combien leurs pensées peuvent se rejoindre en creusant plus particulièrement deux aspects :

- En s'attachant au rôle du spectateur qui est chez Duras très différent du rôle du lecteur ;
- En explorant le concept développé par Marcel Duchamp de « l'inframince » qui peut se résumer

brèvement dans la limite entre la réalité et le rien.

**Françoise Barbé-Petit (Université Pierre-et-Marie-Curie-Paris 6), « De *La Nuit du chasseur* à l'écran noir durassien »**

Maintenir l'écran le plus noir possible, prolonger la nuit, fût-ce celle du chasseur pour ne pas brider l'imaginaire, ces choix constituent-ils l'impératif catégorique d'un cinéma conçu par M. Duras comme autre scène possible du littéraire ?

Par le biais de la notion de partage entre le sensible et l'intelligible, le réel et l'imaginaire, le politique et l'art, nous interrogerons ce cinéma si particulier qui tend à invisibiliser les corps au profit de l'émergence des voix, voix des autres, voix de l'Autre.

À ce titre, le film unique de Charles Laughton que Duras a commenté avec insistance peut-il éclairer la fascination éprouvée par la cinéaste pour les nuits, celles de l'écran, celles de la perte du sens ou encore celles propices à l'émergence de l'irréel ? La nuit aurait-elle le pouvoir de magnifier les voix, de transformer l'écoute, de rendre visible l'invisible ?

Si tel était le cas, les films aimés par l'écrivaine, *La Nuit du chasseur* de Laughton ou *Ordet* de Dreyer pourraient constituer une propédeutique intéressante à la compréhension du cinéma durassien.

Après avoir été retransmis en direct sur Internet, le colloque est accessible en podcast à l'adresse :

<http://oic.uqam.ca/fr/evenements/le-cinema-de-marguerite-duras-lautre-scene-du-litteraire>.

Le premier soir du colloque, eut lieu une présentation du *Duras Show* par Steeve Dumais et Lucas Jolly de la Compagnie Mobile Home

- 
- [1] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Flammarion, « Champs », 1996, 179-180.
- [2] Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Lagrasse : Verdier, 2012, 108.
- [3] Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Minuit, « Critique », 1985, 35.
- [4] Paris, Minuit, 1992.