

## *Cinémato-graphies durassiennes*

**Jean Cléder**

*Université de Rennes 2*

**Résumé:** Reprise et répétition sont deux processus majeurs dans l'écriture littéraire et cinématographique de Marguerite Duras — actionnés par un jeu soigneusement réglé de déséquilibres et de fractionnements. On sait que l'intermédialité (entre littérature et cinéma) augmente les potentialités de ce jeu expérimental, qui ré-active d'ailleurs à l'ère postmoderne des oppositions traditionnelles de l'histoire de l'art (poésie/arts plastiques; narration/image). Dans cet article, je me penche sur deux ensembles (de textes/films) afin de montrer comment s'opère chez Marguerite Duras ce que j'appelle *cinémato-graphie*. Dans *Césarée* (court métrage de 1979), le poème inspiré de Racine livre en voix *off* les bribes d'une histoire dont l'action est partiellement figurée par une caméra mobile parmi les corps immobiles des statues de Maillol. Au début de *L'Amant* (roman, 1984), l'histoire est lancée par une lacune – image fixe encore, la fameuse photographie qui “aurait pu être prise” sur le bac traversant le Mékong. Prenant appui sur ces deux cas (ainsi que les textes et les images qu'ils ont générés), j'essaie de montrer comment, en modifiant les priorités et proportions accordées généralement à chacun des deux médiums (littéraire/cinématographique), Marguerite Duras expérimente de nouvelles possibilités de capture du spectateur et du lecteur par l'incorporation du mouvement dans l'écriture, et l'incorporation de l'écriture dans le mouvement.

**Mots-clés:** intermédialité, arts plastiques, poésie, peinture, langage cinématographique, cinémato-graphie, histoire

**Resumo:** Retoma e repetição são dois processos centrais na escrita literária e cinematográfica de Marguerite Duras – desencadeados por um jogo cuidadosamente estabelecido por desequilíbrios e fracções. É sabido como a intermedialidade (entre literatura e cinema) aumenta as potencialidades desse jogo experimental, que aliás re-ativa, na época pós-moderna, oposições tradicionais da história da arte (poesia/artes plásticas; narração/imagem). Neste artigo, debruço-me sobre dois conjuntos (de

textos/filmes), de molde a mostrar como em Marguerite Duras se opera aquilo a que chamo *cinématografia*. Em *Cesarée* (curta metragem de 1979), o poema inspirado em Racine dá conta, em voz *off*, do esboço de uma história cuja acção é parcialmente figurada por uma câmara que se move entre os corpos imóveis de estátuas de Maillol. No início de *L'Amant* (1984), a história abre com um lacuna – imagem ainda fixa, a famosa fotografia que “poderia ter sido tirada” no *ferryboat* a atravessar o Mekong. Tendo como ponto de partida esses dois casos (assim como os textos e imagens por eles gerados), é meu intuito mostrar como, ao procurar modificar as prioridades e proporções normalmente atribuídas a cada um dos médium (literário/cinematográfico), Marguerite Duras experimenta novas possibilidades de captura do espectador e do leitor pela incorporação do movimento na escrita, e incorporação da escrita no movimento.

**Palavras-chave:** intermedialidade, artes plásticas, poesia, pintura, linguagem cinematográfica, cinématografia, história

Pour envisager l'œuvre de Marguerite Duras à travers la notion d'insistance, j'aimerais repartir du mot lui-même: *insistere*, “se poser, se placer sur” et au figuré “s'appliquer à”, “s'attacher à” est constitué du préfixe locatif *in* greffé au verbe *sistere* (“s'arrêter, mettre un terme à”); il s'agit d'une forme à redoublement de *stare*, “être debout”, “être immobile”. L'expansion historique des phonèmes (d'une syllabe à quatre syllabes), comme les déterminations sémantiques du mot tendent à développer dans le temps l'inaction, autrement dit à faire de l'immobilité une action: *insister* c'est actionner l'immobilité.

Cette insistance est évidemment très facile à identifier dans l'œuvre de Marguerite Duras sous différentes formes: il peut s'agir d'insister par des configurations circulaires ou répétitives — le “cycle indien” par exemple, ou les romans de “vacance” (*Le Marin de Gibraltar*, *Dix heures et demie du soir en été*, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, etc.). Il peut s'agir d'écrire l'insistance — en racontant l'attente ou l'inaction: *Le Square*, *L'Après-midi de monsieur Andesmas*, *Le Ravissement de Lol V. Stein...* Il peut s'agir enfin d'insister dans l'écriture: à même l'énonciation, re-prendre et re-produire, en marquant l'écriture de cette insistance pour engendrer de la différence à partir du même. Là encore, les exemples sont divers et nombreux: faire un deuxième film (*Son nom de Venise dans Calcutta désert*) à partir d'un premier film (*India Song*) et d'une même

histoire (*Le Vice-consul*); écrire à partir d'un roman (*L'Amant*) un scénario qui deviendra un autre roman (*L'Amant de la Chine du Nord*); ou bien construire des films avec les chutes d'autres films, les courts métrages de 1979 par exemple: "Césarée et Les Mains négatives ont été écrits à partir de plans non utilisés du Navire Night. Puis faits avec ces plans" (Duras 1979 : 17).

Je ne détaille pas car on le voit très vite: l'œuvre de Marguerite Duras déploie de plusieurs manières cette contradiction prononcée par la notion même d'insistance qui consiste à donner du temps, de l'espace et du mouvement à une posture qui défie le temps, l'espace et le mouvement. Dans le cadre de cet article, j'essaierai de montrer comment l'intermédialité (entre littérature et cinéma) renouvelle dans le travail de Marguerite Duras les formes de l'insistance; car l'intermédialité n'a pas pour résultat d'ajouter des répliques ou des versions supplémentaires: elle génère des potentialités nouvelles au profit d'un tropisme (l'insistance, donc) qui a peut-être menacé un temps de stériliser l'écriture.<sup>1</sup> Car ce sont bien les interactions entre littérature et cinéma (texte/voix/musique/image) qui ont permis de percer de nouvelles voies en compliquant le jeu des formes.

### **1. La conjugaison des aspects ou les paradoxes de la fascina(c)tion.**

Le facteur principal déterminant l'insistance chez Marguerite Duras est probablement la conjugaison des aspects (au sens grammatical), qui met en scène très rigoureusement une double perte, et cela de manières très différentes dans l'œuvre: les deux aspects conjugués sont l'*inchoatif* et le *terminatif*, le commencement et la fin. Le cri, le geste, l'image, l'événement, pris dans ce double étau qui n'enserme rien, demeurent non saisis, non saisissables, non accomplis, définitivement nimbés de cette aura dont les interprètes de Walter Benjamin déploraient la perte ou la disparition. Mais cette double perte, cette saisie impossible nous renvoient peut-être plus généralement à l'émotion esthétique telle que la définit Jorge Luis Borgès dans "La muraille et les livres", comme "l'imminence d'une révélation, qui ne se produit pas" (Borgès 1957 : 15).<sup>2</sup>

La conjugaison dont nous parlons (inchoatif/terminatif) constitue bien une sorte d'oxymore temporel/aspectuel. On pourrait à l'évidence relire l'ensemble de l'œuvre dans cette perspective; je prendrai seulement quelques exemples de cette conjugaison

paradoxe: inscrivant la fin dans le commencement, le premier plan d'*India Song* est un coucher de soleil, tandis que les personnages de l'histoire sont morts avant de nous être montrés (on nous présente d'ailleurs la "dépouille" d'Anne-Marie Stretter au plan n.º 4). Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, l'entrée en scène d'Anne-Marie Stretter est affectée de nombreuses marques funèbres,<sup>3</sup> tandis que la fin du bal coïncide avec le lever du jour. Pour prendre un cas plus systématiquement, le paradoxe ou la contradiction affecte la diégèse du *Navire Night*: la présentation des corps provoque l'extinction du désir, au lieu de commencer l'histoire comme on pourrait s'y attendre.<sup>4</sup> Mais le paradoxe ou la contradiction affecte aussi la constitution du film au plan énonciatif: au premier soir des lectures filmées (en duo avec Benoit Jacquot), Marguerite Duras fait tout arrêter — on doit comprendre que la présence à l'écran des corps parlants a provoqué le "désastre du film", et l'impossibilité de continuer.<sup>5</sup>



Benoit Jacquot et Marguerite Duras - tournage du *Navire Night*.  
© Dominique Le Rigoleur

Soulignons que (au plan de la genèse, de la diégèse et de l'énonciation), le film ne s'est pas fait malgré ou en dépit de cette difficulté: il en est le développement. Saisies au plan aspectuel (grammatical), les configurations de cette sorte provoquent le télescopage de deux mouvements contraires, une forme de *sidération* (au sens musculaire comme au sens psychanalytique), c'est-à-dire à strictement parler une contemplation fascinée qui s'oppose normalement elle-même à la *dé-sidération*, autrement dit à la mise en œuvre du *désir*, à sa mise en action dans un récit.<sup>6</sup>

Le travail de Marguerite Duras, qui se porte volontiers vers les seuils intenable de l'expérience, fait exception à cette inhibition, et la conduira à construire des dispositifs dans lesquels la scène de *sidération* (quelle qu'en soit la nature) incorpore ou commande l'acte de *dé-sidération*, selon des processus intégrant la vie dans la mort, ou bien la nostalgie dans la présence, ou bien l'action dans la fascination. L'insistance prendrait donc cette voie : faire de l'impossibilité d'agir la forme première de l'action — une action qui serait en conséquence assignée à des formes très particulières.

Quelle que soit l'échelle de l'observation, il est évident pour les lecteurs ou spectateurs de Marguerite Duras que l'organisme narratif se développe ou se différencie à partir de l'indifférence: il s'agit souvent de faire de l'indifférence le principe même de la différenciation. La figure de Lol V. Stein pourrait emblématiser ce mécanisme — quand la même phrase inachevée bégaie ou se décompose sur une cinquantaine de pages dans cette succession:

Si tu veux savoir, moi je crois qu'on s'est trompé. (Duras 1976 a: 76)

Sur les raisons. C'est sur les raisons qu'on s'est trompé. (Duras 1976 a: 78)

Autour de moi, recommence Lol, on s'est trompé sur les raisons. (Duras 1976 a: 103)

Je n'ai plus aimé mon fiancé dès que la femme est entrée. (Duras 1976 a: 137)

C'est bien son indifférence qui différencie le personnage. On pourrait systématiser cette observation à tous les étages de la représentation. Au niveau des micro-structures, certaines figures d'insistance ou de mise en relief reviennent d'une manière spectaculaire — qui s'est d'ailleurs exposée à la parodie. Prenant un passage de *La Maladie de la mort*, on pourra y observer que, de phrase en phrase, l'énonciation progresse en charriant un élément qui demeure indifférent jusqu'à sa différenciation terminale (je souligne):

Et puis vous *le* faites. Je ne saurais pas dire pourquoi vous *le* faites. Je vous vois *le* faire sans savoir. Vous pourriez sortir de la chambre, partir du corps, de la forme endormie. Mais non, vous *le* faites, comme apparemment un autre *le* ferait, avec cette différence intégrale, qui vous sépare d'elle. Vous *le* faites, vous revenez vers le corps. (Duras 1982: 42)

Au niveau de l'action, on peut penser aux reprises de structures ou de figures circulant d'un texte à l'autre et d'un film à l'autre; au sein d'une même œuvre, ce pourrait être la répétition ("et cela recommence", Duras 1976: 47-49) d'une scène dans *Le Ravissement*: "l'éternité du bal dans le cinéma de Lol V. Stein" se prolongera à l'écran d'*India Song* et de *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*.

L'intermédialité diversifie fortement les potentialités de ce processus génétique consistant à produire en reproduisant, à générer des différences à partir de l'indifférence, et qui a pour conséquence de faire de la lisière un territoire ou un espace, de la disparition un apparaître, et de l'état une action.

## **2. Entre poésie et arts plastiques: dramaturgies de l'incompatibilité.**

Il faudrait ici souligner l'opportunisme d'une artiste *amphibie* qui saura exploiter les disparités entre médiums pour utiliser l'énergie engendrée par leur contraste ou leur différence de potentiel.

On connaît les manœuvres rhétoriques de Marguerite Duras visant à dénoncer, avec une violence parfois surprenante, la dilapidation de l'imaginaire textuel par les images cinématographiques. Il faut se reporter aux textes d'accompagnement du *Camion* (Duras 1977b) soulignant que le processus cinématographique est disparition — et qu'en conséquence faire du cinéma revient à consentir à cette disparition. On peut se reporter aussi à certains textes des *Yeux verts* (Duras 1980). Mais ces propositions bien connues ne doivent pas être lues isolément, indépendamment de leur contexte ou de leur phrase : le film du *Camion* apporte un démenti formel aux textes d'accompagnement du *Camion*; le film *Le Navire Night* prouve que l'histoire n'a pas été tuée par une image. Il faut donc rétablir l'appareillage rhétorique pour comprendre la manœuvre consistant à inventer des contradictions pour stimuler la diction, suivant en cela le précepte du vice-consul: "Il faut insister pour qu'à la fin ceci qui vous repousse demain vous attire, c'est ce qu'elle a cru comprendre que sa mère lui disait en la chassant" (Duras 1976b: 10).

C'est donc très consciemment que l'artiste développe cette rhétorique de l'impossible, des lacunes ou incompatibilités — rhétorique propre à donner une dignité à l'acte de création:

Écrire.

Je ne peux pas.

Personne ne peut.

Il faut le dire: on ne peut pas.

Et on écrit. (Duras 1993: 63)

Cet art poétique échafaudé sur le paradoxe, le hiatus et l'impossibilité, se concrétise régulièrement dans l'écriture à travers la mise en rapport de genres, et de formes: entre deux pôles opposés, il s'agit de construire une passerelle graphique ou cinémato-graphique. Si on prend le cas du roman le plus célèbre de Marguerite Duras, on constate que l'impulsion du récit est donnée par une lacune — c'est une image, ou plus exactement son absence qui suscite la narration:

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été.

[ ... ]

C'est pourquoi cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur.

(Duras 1984: 16-17)

L'enjeu du récit est partant de mobiliser une image fixe — ce que j'appelle ici insister — et, au sens fort du terme, toute la *radicalité* du travail de Marguerite Duras apparaît alors au grand jour. Ce dispositif ré-active en effet une distinction importante de l'histoire de l'art posée par Lessing au XVIIIème siècle: la distinction opérée entre peinture (plus généralement les arts plastiques livrés à l'espace) et poésie (plus généralement la narration livrée au temps) à partir de la confrontation d'un texte de Virgile et d'un groupe sculpté.



Laocöon.  
attribué à Agésandros, Polydoros, Athénodoros

Les modalités du commentaire doivent être précisées: le texte qui désigne cette fameuse séparation résorbe cette séparation, en ce sens du moins que Lessing transforme l'image en texte, exactement comme le fera le roman de Duras à partir de la photographie absente, et comme le font certains passages d'*India Song* — par exemple la “présentation” d'Anne-Marie Stretter.



*India Song*  
[légende: voix off: “Anne-Marie Stretter!”]

Une photographie est mise en relation avec un mouvement de caméra, et un commentaire qui l'incorpore au récit... À travers ce mécanisme élémentaire, on voit bien



comment l'insistance génère du récit, non pas en faveur de la redite ou du redoublement, mais en faveur d'oppositions primordiales extrêmement fécondes.

C'est ce processus exactement qui est employé par Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet: *L'Année dernière à Marienbad* reprend l'intrigue la plus banale possible, qui voit l'amant essayer de soustraire une femme à son époux. Mais l'agencement des segments empêche de situer temporellement les segments les uns par rapport aux autres, inhibant une figure (triangulation) et sa mise en œuvre dans le temps. En conséquence, l'intrigue la plus rebattue se fait immédiatement captivante...



L'Année dernière à Marienbad

L'équation posée par Lessing (entre poésie et arts plastiques), Marguerite Duras en retrouve et en prolonge la logique dans *Césarée*, où elle se redéfinit selon des modalités fictionnelles différentes du dispositif adopté par Resnais et Robbe-Grillet qui actionnait un rapport d'analogie (donc un principe d'écart) entre le groupe sculpté, le couple vivant, et la verbalisation d'une histoire possible. D'abord, ce film est une adaptation de la *Bérénice* de Racine.



*Césarée* (1979)

L'auteur commence par supprimer les traces de la reprise: les noms propres, les verbes d'action, les alexandrins sont éliminés. Que reste-t-il ? "la mémoire" disloquée "de l'histoire", à laquelle l'articulation des différents éléments restitue une unité: abolissant l'opposition entre espace et temps, entre poésie et arts plastiques, la vitalité de la mémoire s'organise à l'intersection des corps visibles, d'une voix de commentaire, de la musique et du mouvement de la caméra — pour trouver une unité. Je parle d'unité parce qu'il n'y a plus de séparation, il n'y a plus de rapport d'analogie entre une statue et des personnages, entre le poète Virgile et les sculpteurs du Laocoon: c'est organiquement que le poème cinématographique donne vie à la "reine des juifs". On aura noté au passage que Marguerite Duras reprend la figure principale de la tragédie racinienne: la figure d'écartement de l'espace qui universalise la peine autour des amants séparés.<sup>7</sup>

L'insistance durassienne provoque une remontée vers des partages originaires qui, une fois re-négociés et re-vitalisés, sont propres à dés-intégrer et dé-naturaliser les opérations les plus courantes du langage cinématographique. Autrement dit, la mise en rapport texte/image/musique ne cherche pas à augmenter la transparence du récit cinématographique, et moins encore à augmenter la vitesse de ce récit. Il s'agit plutôt de troubler cette transparence et de ralentir cette vitesse — pour refaire l'histoire, la géographie, la syntaxe du cinéma...

Dans le cinéma, comme j'ai une sorte de dégoût du cinéma qui a été fait, enfin de la majeure partie du cinéma qui a été fait, je voudrais reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire

très primitive... très simple, très primaire presque : ne pas bouger, tout recommencer.  
(Duras 1977a: 94)

Ainsi, la circularité qui menaçait d'asphyxie l'écriture durassienne à la fin des années soixante (inutile d'insister sur cette fascination du *même*) est brisée par le passage d'un système homogène (l'écriture littéraire) à un système hétérogène (image et son au cinéma) dont l'auteur modifie les règles d'assortiment, d'articulation, ou d'organisation... Pour finir, j'aimerais m'arrêter sur une autre formulation de l'insistance qui consisterait non plus à augmenter (par la force d'un geste autoritaire) mais à soustraire...

### **3. Une formule de l'insistance entre l'image et l'histoire.**

Il faudrait suggérer ici l'ambivalence du travail de Marguerite Duras concernant la question du récit et de la représentation: quoi qu'on puisse en penser au premier regard, la cinéaste conserve intact le système général de la narration; mais, en dérégulant soigneusement tous les curseurs proportionnels (action/parole/musique) etc., elle modifie considérablement l'économie de la représentation, le métabolisme de cette organisation.

On sait à présent que, contrairement à ce qu'on a pensé pendant longtemps, le desserrement des mécanismes de l'intrigue et la raréfaction de l'action, au lieu d'affaiblir les procédures d'immersion fictionnelle, au lieu de neutraliser les processus d'identification, augmentent ces possibilités pour le spectateur qui consent à la fiction:<sup>8</sup> moins on agit, moins on s'agite à l'écran, plus l'histoire se dé-particularise; et en se dévêtant de l'anecdote, le récit laisse voir ses structures, ses schèmes, que le spectateur peut investir de son propre passé dans la construction de l'histoire — c'est probablement une des clés du succès d'*India Song* comme de *L'Année dernière à Marienbad*.

Pour rester sur le cas d'*India Song*, on y assiste au ralentissement et à la raréfaction de l'action visible, mais aussi à sa décomposition, à son fractionnement: tout le monde a remarqué que la composante sonore est détachée de sa composante corporelle afin d'éviter cette connivence entre le son et l'image et cette "collusion" du

passé et du présent (Duras 2001: 81), afin en somme d'accuser l'hétérogénéité du matériau. Notons que Marguerite Duras procède à un dérèglement subtil de ces composants fondamentaux, en maintenant une part de code dans la représentation. Pour le comprendre concrètement, il suffit d'observer la construction de l'action: découpée normalement, performée normalement, raccordée normalement, son objet se dérobe comme sa destination...



*India Song*  
[Plan 11]



[Plan 11]



[Plan 12]



[Plan 12]



[Plan 14]



[Plan 14]

Cette logique (que l'on pourrait exemplifier de nombreuses manières) desserre les mécanismes du récit, en modifiant le rapport entre l'image et l'histoire: fortement assujettie à une histoire, l'image du cinéma commercial à la limite ne vaut que pour la suivante; assumant une fonction purement vectorielle, sa fluidité l'empêche alors de faire obstacle au regard. À compter du moment où l'image n'est plus entièrement assujettie à l'histoire, elle retrouve une forme d'autonomie — elle peut de nouveau arrêter le regard, se constituer en objet d'attention. Cette transaction que j'essaie de mettre au jour est bien décrite par le parcours artistique de Wim Wenders: il raconte lui-même que d'abord peintre (intéressé par l'espace), et constatant que lui manquait la dimension du temps, il s'était muni d'une caméra, postée dans un espace vacant; or quelqu'un a traversé son cadre et l'image, immédiatement assaillie de questions (d'où vient cet homme? où va-t-il?), s'est vu capturer par les histoires qui la vident de sa substance. Wim Wenders exprime cette transaction par une métaphore filée selon laquelle l'histoire serait un "vampire" cherchant à vider l'image de son sang.<sup>9</sup> On pourrait la traduire en disant que le temps fait payer une taxe narrative à l'image.

Le relai de la réflexion de Wim Wenders me permettra d'inverser le jugement porté généralement sur le travail négatif d'effacement/creusement/suppression entrepris par Marguerite Duras au niveau de l'histoire — répétant quelque chose qui se désagrège. En effet, l'effort de Duras libère en partie du vampire de l'histoire une image de nouveau fortement irriguée par des sons et perceptions, des connexions dé-régulées

entre voix et image, par mon imaginaire etc. D'où cette proposition paradoxale au premier abord, et qui n'est pas compréhensible autrement:

La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture.

En somme, oui, ça pose la question du cinéma, là, de l'image. On est toujours débordé par l'écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n'est-ce pas ; ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l'image vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre. (Duras 1977a: 91)

On pourrait donc suggérer que, dévissée partiellement de l'intrigue, une image d'*India Song* (1975), plus encore une image de *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) vaut cent phrases du *Vice-consul*; cette équation est évidemment un peu absurde et je ne la retiendrai pas: on comprend néanmoins que la dilapidation opérée par l'image cinématographique au regard d'un texte est non seulement jugulée par le travail de Marguerite Duras, mais totalement inversée.

Chaque spectateur peut en faire l'expérience, mais de cette expérience encore faut-il se rendre raison: n'importe quel élément de l'image (une statue, des balayeurs au lever du jour, un cri d'oiseau au crépuscule, des murmures pendant le bal) lui demande cette appartenance qui lui est donnée d'emblée dans le cinéma commercial.

Le temps, l'espace et le mouvement accordés à l'insistance (le ressassement, le "rabâchage" dont parlait Duras elle-même) prennent une vitalité nouvelle à partir du moment où l'intermédialité subvertit la notion même de répétition en suscitant le fractionnement des composants du langage cinématographique. Tel est le sens du détachement réclamé de l'acteur/spectateur/vecteur du regard dans *L'Homme atlantique* - quand on lui demande avec insistance de regarder encore la même chose mais autrement:

Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaierez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin. (Duras 1982b: 8)

La cinématographie<sup>10</sup> de Marguerite Duras rompt le cercle d'une écriture qui était assignée au ressassement par la fascination de certains seuils ou de certaines figures (oxymores temporels/aspectuels). Ce sont alors de nouvelles possibilités qui se découvrent, dans l'image soulagée de ses fonctions transitoires et vectorielles, dans les transactions qui s'effectuent entre l'image et l'histoire, dans les constructions imaginaires préparées par le jeu décalé des voix et des images. Ce sont toutes ces possibilités qui sont renouvelées par la pratique durassienne: "que de choses à voir, partout, tout le temps" nous dit-on dans *Le Camion*.

## Références bibliographiques

Borgès, Jorge Luis (1957), "La muraille et les livres", in *Enquêtes, 1937-1952*, trad. Paul et Sylvie Bénichou, Paris, Gallimard, coll. "Du monde entier".

Cléder, Jean (2013), Entretien avec Jean Cléder réalisé par Frank Wagner à propos de son ouvrage: *Littérature et cinéma. Les affinités électives* (Paris, Armand Colin, collection "Cinéma/Arts visuels", 2012) : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intCleder.html>

Duras, Marguerite (1969), "la destruction la parole", entretien réalisé par Jean Narboni et Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma* n° 217, novembre 1969.

-- (1976a), *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, "Folio" [1964].

-- (1976b), *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, collection "L'imaginaire" [1966].

-- (1977a), *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit.



- (1977b), *Le Camion*, Paris, Minuit.
  - (1979), *Le Navire Night, Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France.
  - (1980), *Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma* n° 312-313, juin 1980.
  - (1982a), *La Maladie de la mort*, Paris, Les Editions de Minuit.
  - (1982b), *L'Homme atlantique*, Paris, Les Editions de Minuit.
  - (1984), *L'Amant*, Paris, Les Editions de Minuit.
  - (1993), *Écrire*, Paris, Gallimard.
  - (2001), *La Couleur des mots, entretiens avec Dominique Noguez*, Paris, Benoît Jacob [1984].
- Jacquot, Benoit (2013), "Commentaire d'images", *Initiales n° 3 : MD*, ENSBA Lyon : 65-68.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990), *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie (Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie)*, Paris, Hermann [1766].
- Quignard, Pascal (1999), *Vie secrète*, Paris, Gallimard, collection "Folio" [1998].
- Wenders, Wim (1990), *La Logique des images*, texte français de Bernard Eisenschitz, Editions de l'Arche [1988]

**Jean Cléder** est Enseignant-chercheur en littérature générale et comparée (Université Rennes 2), travaille sur les relations entre littérature et cinéma. Il a publié récemment *Entre littérature et cinéma: les affinités électives* (Paris, Armand Colin, collection «Cinéma/ Arts visuels», 2012), *Michael Lonsdale: Entretiens avec Jean Cléder* (Paris, François Bourin Editeur, collection «Interprétations», 2012), et des entretiens inédits de Jean-Pierre Ceton avec Marguerite Duras (Paris, François Bourin Editeur, 2012). Il s'occupe aux Éditions Le Bord de l'Eau de la collection «Arts en parole» qui comprend des ouvrages sur Marguerite Duras (2006), Christophe (2006), Éric Rohmer (2007), Benoit Jacquot (2008), Patrice Chéreau (2010) et Michelle Porte (2010).

Il a pris la direction de la collection *Études cinématographiques* dont le numéro 73 est intitulé *Marguerite Duras : le cinéma* (Éditions Classiques Garnier, 2014), et vient de publier *Cinéma invisible, L'Amant de Marguerite Duras* (entretiens inédits / DVD ; Éditions Nouvelles Cécile Defaut, collection « Affinités », 2015).

## NOTES

---

<sup>1</sup> J'entends par là que le retour et la répétition, avant le passage de Duras au cinéma, ne trouvait plus de forme nouvelle. Voir sur ce point l'entretien accordé aux *Cahiers du Cinéma* (Duras 1969: 45-58).

<sup>2</sup> *In extenso*: "La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique".

<sup>3</sup> "Sans doute Lol, comme Tatiana, comme eux, n'avait pas encore pris garde à cet autre aspect des choses: leur fin avec le jour" (Duras 1976a: 20).

<sup>4</sup> "*Le désir est mort, tué par une image*" (Duras 1979: 52).

<sup>5</sup> Voir sur ce point le témoignage de Benoit Jacquot: "Commentaire d'images" (Jacquot 2013: 65-68).

<sup>6</sup> Sur ce point, voir Pascal Quignard: *Vie secrète*, chapitre XVI: "Desiderium" (Quignard 1999: 68).

<sup>7</sup> "La nouvelle de la douleur éclate et se répand sur le monde" (Duras 1979: 100).

<sup>8</sup> Il faudrait se reporter aux travaux de Richard Cytowic, Laura Marks, Paul Elliott, Claude Bailblé, Gérard Leblanc par exemple.

<sup>9</sup> "Dans le rapport entre l'histoire et l'image, l'histoire, pour moi, ressemble à un vampire qui essaie de vider l'image de son sang". "Histoires impossibles" (Wenders 1990: 88).

<sup>10</sup> "En l'occurrence, le terme de cinéματο-graphie renvoie à l'inscription dans l'écriture d'une mobilité — qui peut concerner un mouvement extérieur, le déplacement d'un personnage par exemple, comme les ralentis de Nabokov dans *Lolita*, ou l'action des personnages dans *Cinéma* de Tanguy Viel; mais cette mobilité peut concerner aussi bien le mouvement de la figuration elle-même: analogies, métaphores, système d'échos ou de renvois, ruptures de constructions chez Marcel Proust par exemple" (Cléder 2013: 6).