

MARGUERITE DURAS, DANS L'ESPACE DES MÉDIAS

«Une soirée d'été, dit l'acteur, serait au cœur de l'histoire»
(Marguerite Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs*)

«Le film des voix présent dans *La femme du Gange* et dans *India Song*
est un texte à lire qui, loin de commenter les images, montre l'avancée
de la phrase afin que commence le spectacle, la lecture.»
(Marguerite Duras, *India Song*)

«C'est à l'endroit du spectateur que se fait le cinéma»
(Marguerite Duras, à propos du *Camion*)

88 Le texte
qui suit est
le prolongement
ou le préquel,
au choix, d'un livre
numérique publié
au printemps 2013
aux Presses du réel
Dans cet essai,
l'historienne
et critique d'art
Pascale Cassagnau
établit un
parallèle entre
l'œuvre filmique
de Duras et les
travaux de jeunes
vidéastes comme
Julien Crépieux,
Benoît Maire,
Ariane Michel
Charlotte Moth
ou Jimmy Robert
Elle creuse ici
une piste soulevée
dans cet ouvrage
qui met l'accent
sur la capacité
qu'à Duras de faire
basculer un support
dans un autre,
d'établir
un principe
d'équivalence
entre le cinéma,
la télévision,
le théâtre
ou la radio

Si les films de Marguerite Duras sont des « films de voix », si « lire le film et voir le livre » est un programme esthétique qui court tout au long de l'œuvre, les images, les textes et les sons ne cessent d'échanger leurs potentialités au sein des livres, des pièces de théâtre, des films et des œuvres radiophoniques.

Concevant l'écriture comme une plate-forme qui place en dialogue incessant les systèmes de symbolisation que représentent texte, film, son, théâtre, et multipliant les formats (du livre au film, de la radio au texte, jusqu'au théâtre), Marguerite Duras invente un espace d'expression complexe, du récit, de son énonciation, à sa lecture.

Dominique Noguez le décrit comme un *work in progress*, comme le cheminement de la pensée, à propos d'*India Song*: « 1975 est l'année d'*India Song*. Mais *India Song* commence avant et continue après. Il y a plusieurs *India Song*. D'abord *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1966), *l'Amour* (1971) : les matrices littéraires. Puis la radio et le théâtre : *India Song* a commencé par être un texte de théâtre (écrit en août 1972), puis a été enregistré pour l'Atelier de création radiophonique de France Culture. Enfin, le cinéma : *La Femme du Gange* (1973), *India Song* proprement dit (tourné en 1974) et *Son nom de Venise* (1976). Marguerite Duras procède souvent ainsi – qu'on se souvienne du *Square* ou des *Journées entières dans les arbres*, délogeant, déplaçant personnages ou voix d'un moyen d'expression vers l'autre. On aurait cependant tort de voir là des adaptations ou des transcriptions. C'est un même texte, poursuivi, repris, obsessionnellement repris, c'est l'épuisement des mêmes fantasmes 1 . » Le film *India Song* et sa doublure *Son nom de Venise dans Calcutta désert*

poussent jusqu'à leurs ultimes limites la déréalisation de leurs composantes, pour laisser advenir un espace hors de tout lieu et de tout espace de symbolisation : les images ne relèvent ni de l'espace d'un champ, ni de celui d'un contrechamp, elles sont sans ancrage. Les voix, quant à elles, ne s'originent nulle part, hors d'une impossible dialectique avec les images.

« Avant d'atteindre le film, le cinéaste en passe par un livre dont l'écriture n'aura pas lieu mais qui a valeur de l'écrit dans la chaîne créatrice. Il passe par-dessus ce livre et se retrouve à la place de sa lecture, justement celle du spectateur 2 . »



Marguerite Duras, *Le Camion*, 1977,
photographie de tournage © Jean Mascolo

Ici, dans le film *Le Camion*, le récit est porté par la lecture, devenant par ailleurs l'espace d'une performance : la performance de son effectuation. Cette dimension performative est fondamentale dans *Le Camion*, comme le précise Marguerite

1 Dominique Noguez, «Le cycle d'*India Song*», dans *Duras, Marguerite*, Flammarion, 2001, p. 57
2 Pierre Fédida, «Entre les voix et l'image», dans *MD*, Édition Albatros, p. 11

Duras: « Un acteur se met devant le texte, et le prend. Il n'est jamais derrière. Moi, quand je lis, il y a une coïncidence avec mon texte. Dans *Le camion*, il n'y a pas de mise en scène de la lecture, il y a une lecture, et ce que j'essaie de rendre, c'est ce que j'entends quand j'écris. C'est ce que j'ai toujours appelé la voix de la lecture intérieure 3 . »

Le passage d'un format d'expression à un autre est une déclinaison des puissances du texte et de ses voix, au sens propre et métaphorique, convoquant le réel et la fiction, la mémoire, sa perte, son recouvrement, ainsi que la destruction de l'image: « Tout et Rien. *Écrire* vient juste là, entre un texte amnésique engendré par la voix soutenue de la seule répétition d'un geste et le film des images dont le souvenir est mis en échec par la mémoire elle-même 4 . » L'invention et l'expérimentation des formats construisent une véritable architecture des contenus et des signifiants, que Marguerite Duras décrit dans l'introduction d'*Écrire*: « L'événement de Vauville, je l'ai intitulé *La mort du jeune aviateur anglais*.



est un principe d'augmentation qui produit des écarts différentiels et déplace les perspectives.



Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, 1974, photographie de tournage © Jean Mascolo

MARGUERITE
DURAS, DANS
L'ESPACE DES
MÉDIAS

En outre, espace filmique et espace littéraire s'emploient chez Marguerite Duras à définir un régime singulier du son et des images, qui participe à la dé-définition de la notion d'audiovisuel, pour faire advenir l'entité d'image sonore. Dans *Nathalie Granger*, dans *La Femme du Gange* notamment, les voix off s'autonomisent pour réinvestir le champ, venant se placer dans le plan, contribuant à l'invention d'une nouvelle économie signifiante entre les images et le son, par disparition du hors champ. Gilles Deleuze a bien décrit cette nouveauté radicale de l'audiovision chez Marguerite Duras, lorsqu'il écrit: « Donc (...) le parlant, le sonore cessent d'être une composante de l'image visuelle: c'est le visuel et le sonore qui deviennent deux composantes autonomes d'une image audiovisuelle, ou, plus encore, deux images héautonomes (...) L'image visuelle et l'image sonore sont dans un rapport spécial, un rapport indirect libre 6 . » La commune dé-liaison et le ré-enchaînement perpétuel des images et des sons définissent la singularité de l'œuvre filmique de Marguerite Duras.

En premier je l'ai raconté à Benoit Jacquot qui était venu me voir à Trouville. C'est lui qui a eu l'idée de me filmer lui racontant cette mort du jeune aviateur de vingt ans. Un film a donc été fait par Benoit Jacquot. L'image est de Caroline Champetier de Ribes, et le son de Michel Vionnet. Le lieu était mon appartement à Paris. Ce film une fois fait, on est allé dans ma maison de Neauphle-le-Château. J'ai parlé de l'écriture. Je voulais tenter de parler de ça: *Écrire*. Et un deuxième film a été fait avec la même équipe et la même production - Sylvie Blum et Claude Guisard, de l'INA.

Le texte appelé ici *Roma* a d'abord été un film intitulé: *Le Dialogue de Rome*, financé par la R.A.I. à la demande de mon amie Giovanna Zanon 5 . » Du texte au film, du film à l'improvisation, du film au texte, la concaténation des espaces d'expression

Par ailleurs, l'écrivain investit très tôt l'espace des médias, au lendemain de la seconde guerre mondiale, déplaçant l'axe de gravité de son œuvre, en inventant une nouvelle conception du métier de journaliste. Radio, télévision, presse - pour *France Observateur*, *La Quinzaine littéraire*, *L'Autre Journal*, *Libération*, *Globe*, *L'Égoïste*, *Les Nouvelles littéraires* - Marguerite Duras fait de l'écriture de la réalité une matière essentielle ainsi qu'un espace de création, en inventant de formes spécifiques à l'espace radiophonique et télévisuel: reportages, création radiophonique, entretiens, adaptation de textes, lectures, films pour la télévision.

3 Marguerite Duras, à propos du *Camion* dans *Le Camion* suivi de *Entretiens avec Michelle Porte*, Les Éditions de Minuit, 1977, p 111 4 Marguerite Duras, *Le Monde extérieur, Outside 2*, P O L, 1993, p 213 5 Marguerite Duras, *Écrire*, Éditions Gallimard, 1993, n p 6 Gilles Deleuze, *Cinéma L'Image-Temps*, Les Éditions de Minuit, 1985, pp 339-340

La présence de Marguerite Duras à la télévision ou à la radio, participant à des émissions littéraires, à des plateaux d'écrivain ou à des documentaires qui lui sont consacrés sont déjà des boîtes à outils et des machines de guerre contre l'information, au sens idéologique, que l'écrivain affirme, lorsqu'elle se place dans une posture de création radiophonique ou télévisuelle pure, inventant des formats inédits. À partir de 1964 (et à nouveau en 1967) Marguerite Duras participe au plateau littéraire de Pierre Dumayet qui prend la forme d'un entretien en tête à tête avec le journaliste. Ce premier exercice de parole publique inaugure un engagement indéfectible en faveur d'une écriture autobiographique.

En octobre 1992, Pierre Dumayet convie l'écrivain à revoir et à commenter en direct les deux entretiens de 1964 et 1967, pour en fournir une nouvelle version de ce premier pacte autobiographique, en un exercice critique du journalisme télévisuel. Les remarques de Marguerite Duras mettent en abyme le premier dialogue. Les entretiens sont désormais publiés en un recueil *Dits à la télévision: Entretiens avec Pierre Dumayet* qui à son tour met en perspective l'échange des paroles dans l'espace du livre 7. En 1984 et en 1991, l'écrivain participe à deux grands entretiens littéraires, avec Bernard Pivot pour son émission littéraire *Apostrophes* et Bernard Rapp chez elle à Neauphle-le-Château, qui poursuivent l'exercice de l'expression de la parole publique. En 1988, c'est dans le cadre d'un *Marguerite Duras*, réalisé par Luce Perrot, pour une émission sponsorisée par Communication et programme (TF1) qu'elle se confronte à l'espace de l'entretien télévisuel.



Marguerite Duras et Bernard Pivot
dans l'émission *Apostrophe*, 1964,
réalisation Jean Luc Leridon
© ina, tous droits réservés

L'espace télévisuel constitue très tôt pour Marguerite Duras un véritable espace de création filmique et d'exercice de la fiction, ainsi que de l'expéri-

mentation de formats singuliers. La télévision devient pour Marguerite Duras le lieu où peuvent s'exercer les passages successifs entre l'espace littéraire et l'espace audiovisuel, en un jeu de va-et-vient entre le corps de la fiction et sa mise en espace partielle ou totale dans l'espace-temps d'une création télévisuelle. En 1968, l'écrivain invente la forme du roman-photo avec l'émission *La Chambre noire*, où elle filme une séance de photographies - portraits de l'actrice Loleh Bellon - afin de mettre en images son roman *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Marguerite Duras cherche autant à « s'approcher de sa vision intérieure » et de « l'image mentale parallèle à l'écriture » qu'à trouver une illustration du texte par l'image, ou à donner forme - impossible - à l'oubli et à la douleur de son personnage. Avec *Sans merveille* (1964), l'écrivain réalise un film autobiographique pour la télévision, co-écrit avec Gérard Jarlot, comme une expérimentation cinématographique, bien avant de passer à la réalisation de son corpus de films ultérieurement. Dans *Savannah Bay, c'est toi* (1984), Marguerite Duras dirige Madeleine Renaud interprétant, âgée, le texte de *Savannah Bay*, au théâtre du Rond Point, sous la caméra de Michelle Porte, dans une production de l'Institut national de l'audiovisuel (INA). Ce film pour la télévision adopte une forme singulière, entre le documentaire et la performance, filmant en direct le jeu tendu de l'actrice atteinte de surdité et de perte de mémoire qui incarne une vieille actrice dont le souvenir s'est arrêté.



Marguerite Duras
et Gérard Jarlot,
Sans merveille, 1964
© ina, tous droits réservés

Les documentaires *Les Lieux de Marguerite Duras* et *La mort du jeune aviateur anglais*, bien qu'entièrement réalisés respectivement par Michelle Porte et par Benoit Jacquot, sont empreints de l'écriture filmique de Marguerite Duras.

7 Marguerite Duras, *Dits à la maison Entretien avec Pierre Dumayet*, Éditions E P E L, 1999



Michelle Porte,
Les Lieux de Marguerite Duras,
 première partie, 1976
 © ina, tous droits réservés

Certains films modélisent ou scénarisent des dispositifs dialogiques, par lesquels Marguerite Duras met en scène à la fois sa figure et sa voix. Ces dispositifs invoquent tantôt l'espace du cinéma, tantôt l'espace de la télévision, en une définition du spectateur. La construction du récit et du spectateur s'opère différemment au cinéma et à la télévision. Le spectateur de cinéma est doté d'une ubiquité fondamentale. À la différence de ce dernier, le téléspectateur s'inscrit au sein d'un dispositif d'immersion unidimensionnelle.

Véritable construction du spectateur, le dispositif filmique rend intelligible l'espace représenté et la représentation de l'espace.

Si « la caméra est une construction du spectateur » selon Christian Metz, le téléspectateur est pris davantage dans des effets de rhétorique, de langage et de discours, bien plus que dans des enjeux de représentation.

Chez Marguerite Duras, tout film exhibe un dispositif et parfois son propre dispositif. Le dispositif, le travail de la caméra, sont une invention du spectateur, c'est son travail de perception. Dans *Le Camion*, « Le chauffeur c'est aussi le spectateur. Par lui, souvent, la femme répond au spectateur. Leur disparité fait l'objet du film – que la femme répond aux spectateurs, c'est surtout frappant à Cannes. La cabine du camion, c'est la salle de cinéma. Ils sont verrouillés ensemble dans le même lieu, le spectateur et le film, la femme et le chauffeur ⁸ . » Le dialogue mis en scène et objet de la lecture place le film hors de tout effet de représentation.

Le plateau-télé est un studio d'enregistrement, qui au même titre que la radio, met en valeur le travail de l'écoute. Dans *Le Camion*, ce dispositif du plateau-télé prend la forme d'un colloque singulier entre une femme (Marguerite Duras) et un

homme jeune (Gérard Depardieu) discutant d'un film évoqué au mode conditionnel. La femme raconte à l'homme jeune l'histoire d'une femme âgée qui fait du stop, monte dans un camion, parle longuement au camionneur qui ne l'écoute pas. Marguerite Duras et Gérard Depardieu parlent et lisent, en multipliant les hypothèses de récits possibles et d'hypothèses de mises en scène, entre écriture et improvisation.

Si les médias et les dispositifs d'enregistrement sont des traducteurs du temps ou constituent des modes d'orientation, le téléphone et les appareils d'enregistrement sont des passeurs et non de simples modes de communication. Les outils d'enregistrement et de reproduction du son, dont on connaît la fonction opératoire fondamentale pour l'invention de la musique moderne et contemporaine, dès l'orée du XX^e siècle, ont joué également un rôle important pour la fabrication d'archives personnelles et sociales.

L'économie de l'enregistrement est à comprendre dans l'économie de la capture, de la production et de la diffusion des sons. Ces opérations recourent la fixation, la conversion, la diffusion de sons. L'histoire des technologies d'enregistrement des sons est homologique à celle de l'enregistrement des images, entre histoire de l'invention de la photographie, du cinéma, plus tard l'invention de la télévision et l'histoire du phonographe, puis de la radio. Ces histoires sont des histoires de traces, de qualités indicelles de traces.

La voix incarne un lieu de mémoire, l'incarnation de la trace: « Ça a commencé avec la mort de Michel Foucault; Michel Foucault est mort et à la télévision le lendemain de sa mort, on a vu un reportage sur lui en train de faire un cours au Collège de France. On n'entendait presque rien de sa voix qu'un grésillement lointain. Elle était là mais recouverte par la voix du journaliste qui disait que c'était la voix de Michel Foucault en train de faire son cours au Collège de France. Et puis peu après, Orson Welles est mort et a été pareil. On entendait une voix très claire qui disait que cette voix qu'on entendait, inaudible et lointaine, c'était celle d'Orson Welles qui venait de mourir ⁹ . »

Les films de Marguerite Duras sont des films de voix, dans lesquels la parole est première, construisant des dispositifs de radio. Comme *Le Camion*, *L'Homme atlantique* est « un film de la voix de la lecture ¹⁰ . » En ce sens, *L'Homme atlantique* – écran noir sans images, porté par la voix de Marguerite Duras – constitue un cinéma pour les oreilles. Composé de plans non utilisés du film précédent *Agatha ou les lectures illimitées*, *L'Homme*

⁸ Marguerite Duras, « Outside », p. 212 ⁹ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P O L, 1987, p. 112 ¹⁰ On lira à ce sujet José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, L'harmattan, 1997, p. 222-235

atlantique déploie un dispositif singulier, qui exclut aussi bien le texte écrit que l'image, pour laisser advenir le noir. Une voix – celle de Marguerite Duras – récite un texte accompagné de temps en temps par un bruit des vagues, suggérant des images en négatif **11**. Elle décrit son film telle une chambre d'échos, à écouter plus qu'à regarder : « Ce qui m'intéresse c'est de faire entendre un texte accompli au cinéma. Dans *L'Homme atlantique*, les gens regardent le son **12** . »



Marguerite Duras, *Le Camion*, 1977,
photographie de tournage © Jean Mascolo

La voix-metteur en scène s'adresse à un acteur et à un spectateur potentiels, les désignant tout en les virtualisant. « Vous allez repasser de nouveau devant la caméra. Cette fois vous allez la regarder. Regardez la caméra. Faites comme si vous aviez compris à ce moment-là, lorsque vous la teniez dans votre regard que c'était elle, la caméra, qui la première avait voulu vous tuer. » S'achevant mais laissé ouvert, le film se conclut sur cet autre lecture-commentaire : « Le film restera ainsi. Terminé. Vous êtes à la fois caché et présent. Présent seulement à travers le film, au-delà de ce film, et caché à tout savoir de vous, à tout savoir que l'on pourrait avoir de vous **13** . »

Le Navire Night incarne un autre véhicule engagé dans la nuit, exact pendant du camion bleu roulant à travers les non-lieux de la banlieue parisienne. Ici le dispositif dialogique évoque davantage l'échange téléphonique à distance, dans un impossible dialogue des sons et des images, des deux récitatifs. Une voix féminine (Marguerite Duras) et une voix masculine (Benoit Jacquot) récitent les histoires d'Athènes et de Paris, sur des travellings d'images de vues urbaines.

« Dans *Le Navire Night*, c'est la voix qui fait les choses, le désir et le sentiment. La voix c'est plus

que la présence du corps. C'est autant que le visage, que le regard, le sourire. Une vraie lettre c'est bouleverant parce qu'elle est parlée, écrite avec la voix parlée **14** . » C'est l'échange des voix à distance qui « dirige » littéralement le film. *Le Navire Night* est une sorte de radio de nuit, émettant sur « une mer d'encre noire », un anti-film.

La présence de Marguerite Duras à la radio a pris très tôt des formes diversifiées, qui vont de l'entretien, du reportage documentaire, à l'adaptation littéraire, à la lecture de textes et à l'écriture radiophonique. Ainsi les entretiens réunis sous le titre *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, ont été menés par Marguerite Duras avec François Mitterrand, de juillet 1985 à avril 1986, à l'initiative de Michel Butel et de *L'Autre Journal*. C'est une histoire du XX^e siècle qui est retracée par les deux amis, ainsi qu'une histoire culturelle.

Ce souci du réel, de la réalité sociale, qu'elle manifeste dans ses entretiens et ses reportages radiophoniques ou télévisuels résonne dans les films, qui sont eux aussi traversés par l'Histoire et l'actualité. Dans *Nathalie Granger*, l'intrusion de la vie sociale dans la fiction s'effectue à travers le récit des informations diffusées par la radio venant occuper l'espace paisible du huis clos, tout comme l'arrivée du représentant de commerce au langage stéréotypé inscrit des citations de l'espace médiatique dans l'espace domestique.



Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, 1972,
photographie de tournage © Jean Mascolo

Avec *Marguerite Duras parle*, au sein de la série « Français de notre temps. Hommes d'aujourd'hui » (avec une réalisation sonore de Hugues Desalle), l'écrivain modélise un espace d'expression et une écriture radiophonique. Cette écriture qui exploite les potentialités sonores propres à l'espace de diffusion radiophonique nourrit des formes et

11 On se reportera à l'article de Théophano-Artémis Hatziforou, «Présence de la voix À propos de *L'Homme atlantique* de M. Duras», dans *Hors-Cadre, Contrebande*, n° 6, Paris, mars 1988, p. 95 **12** Marguerite Duras, *Le Monde extérieur, Outside 2*, P O L, 1993, p. 27 **13** Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Les Éditions de Minuit, 1982, p. 10 **14** Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P O L, 1987, p. 142

des formats propres à l'enregistrement sonore : *India Song* a été écrit comme une pièce radiophonique, pour L'Atelier de création radiophonique. *La Jeune fille et l'enfant* (extrait de *L'Été 80*) est une lecture de Marguerite Duras, pour la collection « La Bibliothèque des voix » des Éditions des Femmes.

D'autres enregistrements composent des recueils de pièces sonores, tels que *Un vague extrême-ment précis*, avec Sami Frey, Delphine Seyrig et Carlos d'Alessio, ou *Le cinéma de L'Amant*, conçu à partir d'archives vidéographiques d'une lecture choisie et commentée par Marguerite Duras du roman *L'Amant*. *Le Cinéma de l'Amant* en tant que pièce sonore constitue ainsi l'élément d'une boucle qui fait transiter le texte littéraire de la lecture, au filmage, à l'enregistrement, pour préparer un travail d'adaptation ultérieur du roman pour le cinéma. *Le Ravissement de la parole* est un recueil composé par Jean-Marc Turine qui met en exergue les œuvres de Marguerite Duras radiophoniques ou adaptées pour la radio, des entretiens, des lectures enregistrées, révélant une extrême diversité et inventivité de formats sonores. *Jeanne Moreau* est une création sonore sur disque microsillon 45 tours qui adopte la forme d'un chant (Jeanne Moreau) et d'une voix parlée (Marguerite Duras). *Elle a vendu son enfant* est également un enregistrement sonore sur disque microsillon 33 tours. *La Musica deuxième*, *Le Vice-Consul* avec Michael Lonsdale sont autant de versions sonores des textes publiés. Dès les années 1960 notamment, l'écrivain a inventé la forme de la lecture commentée : avec la participation et la complicité de Jean-Louis Trintignant, elle commente des lettres de Lewis Carroll à des petites filles.

En outre, Marguerite Duras a très souvent exploré l'espace et le format de l'entretien radiophonique : *Le Bon plaisir de Marguerite Duras* (1984) a été conçu comme un récit sonore avec des acteurs, des écrivains, des invités, qui décadre le format de l'entretien.

C'est aussi le cas des *Nuits magnétiques* qui lui sont consacrées sur France Culture en 1987. L'entretien mené avec des femmes de mineurs du Nord de la France autour de Baobab d'Henri Michaux, par lequel elle revisite un genre – le reportage – et elle invente un véritable espace d'une parole libérée, ainsi que l'émission « Sur le monde » menée avec des enfants de six et sept ans, constituent des œuvres sonores indépassables.

Les très nombreux écrits que Marguerite Duras consacre à l'actualité, à une réflexion sur l'information et l'événement, depuis les années 1960 aux

chroniques pour *Libération* des années 1980-1990, placent l'écriture au risque du journalisme. Véritable invention d'une écriture sur le « dehors », les écrits pour la presse développent un point de vue sur le journalisme et l'autobiographie de tout le monde. Histoire politique et sociale sont le cadre d'inscription de l'histoire singulière des sujets que celle-ci rejoint. En outre, l'écriture pour la presse prend des formes diversifiées et emprunte des registres multiples : chroniques, textes, recueils, pamphlets, essais. Les textes ont été rassemblés par Marguerite Duras en des recueils qui constituent une lecture de l'histoire et une chronique du temps : *Les Yeux verts*, 1987 ; *L'Été 80*, 1980 ; *Outside*, 1984, *La Vie matérielle*, 1987 ; *Écrire*, 1993 ; *Le Monde extérieur*, *Outside 2*, 1993 ; *Dits à la télévision : Entretiens avec Pierre Dumayet*, 1999. Le temps du « dehors » déplié dans les textes conçus et publiés pour les différents supports de presse rejoint le temps des chroniques biographiques de *La Douleur* et des *Cahiers de la guerre*.

La présence engagée de l'écrivain dans des programmes télévisuels se prolonge par des écrits sur la télévision, tout au long de ses chroniques dans la presse, où Marguerite Duras interroge à la fois les médias et sa propre posture de téléspectatrice. C'est ainsi qu'elle écrit dans « Les chiens dans l'histoire » : La télévision marche. Je baisse le son pour seulement entendre son bruit. Elle continue, elle informe. Elle ne parle jamais, elle donne des renseignements. Elle n'est jamais désespérée. (...) Au fond de l'appartement elle ronge. Le bruit, c'est ça. À une certaine hauteur, celui de la solitude. Très bas celui d'une prière, d'une messe des morts. C'est dans le bruit de la télévision qu'on se retrouve de plain-pied avec la vie, la mort : le bruit de la ville, et le silence. On est d'accord. On est calme. On est défait **15** . »

Le journalisme discursif que développe Marguerite Duras porte une conception du journalisme singulière, qui l'apparente à la littérature, plaçant le texte journalistique dans le champ de l'écriture.

« Je vois les journalistes comme des manuels de la parole, des ouvriers de la parole. Le journalisme ne relève de la littérature que lorsqu'il est exercé de façon passionnelle. Les articles de Cournot font déjà partie d'un livre merveilleux sur le théâtre. Parfois dans un journal, tout à coup, il y a un texte, surtout dans les chroniques judiciaires ou les faits divers. Il y a Serge Daney, encore plus sur le tennis peut-être, qui devient un écrivain. Serge July aussi surtout quand il écrit à toute vitesse c'est un écrivain. André Fontaine aussi **16** . »

15 Marguerite Duras, « Les chiens dans l'histoire », dans *Le Monde extérieur*, *Outside 2*, P O L , 1993, p. 62 **16** Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P O L , 1987, p. 109

L'écriture pour la presse répond à un véritable programme esthétique, ainsi qu'à une énergétique de la langue qui mobilise le corps dans son travail : « Donc, voici, j'écris pour *Libération*. Je suis sans sujet d'article. Mais peut-être n'est-ce pas nécessaire. Je crois que je vais écrire à propos de la pluie. Il pleut. Depuis le quinze juin il pleut. Il faudrait écrire pour un journal comme on marche dans la rue. On marche, on écrit, on traverse la ville, elle est traversée, elle cesse, la marche continue, de même on traverse le temps, une date, une journée et puis elle est traversée, cesse. Il pleut sur la mer. Sur les forêts, la plage vide. Il n'y a pas les parasols mêmes fermés de l'été. Le seul mouvement sur les hectares de sable, les colonies de vacances 17 . »

L'écriture journalistique expose également un style, résultant d'un travail de montage des segments de phrases engendrant un rythme spécifique, produisant des effets de densité.

« La brume recouvre la totalité du ciel, elle est d'une épaisseur insondable, vaste comme l'Europe, arrêtée. C'est le 13 juillet. Les sportifs français vont participer aux Jeux olympiques de Moscou. Jusqu'à la dernière minute on a espéré que certains n'iraient pas, mais non, cela est confirmé 18 . »

« Tout d'abord, apparemment, rien de nouveau n'est arrivé ces jours-ci, rien que le passage du temps, le meurtre, et la faim, et l'Iran, l'Afghanistan, et puis, peu à peu un événement nouveau émerge de la durée des jours, il a lieu au plus loin de nous, très loin, en Pologne, c'est la grève calme des ouvriers du chantier naval de Gdansk 19 . »

Dans ses textes, Marguerite Duras poursuit une analyse de la notion d'événement et de son inscription dans l'écriture : « Les journalistes ne sachant pas ce qu'elle avait dit à la patronne du café n'ont pas signalé cet événement. J'entends par « événement » cet instant-là, quand cette femme est partie de chez elle avec ses deux enfants, après qu'elle ait décidé de la mort de toute la famille, dans le but qu'on ignore, de faire quelque chose ou de dire quelque chose, qu'elle avait à faire ou à dire avant de mourir. Là, je rétablis le silence de l'histoire, entre le moment de la coupure de l'eau et le moment où elle est revenue du café. C'est-à-dire que je rétablis la littérature avec son silence profond. C'est ce qui me fait avancer ; c'est ce qui me fait pénétrer dans l'histoire, sans ça, je reste au-dehors 20 . »

Les analyses de Marguerite Duras sont autant d'exercices systématiques de lectures et d'interprétation des textes et des représentations médiatiques. Elle introduit par l'écriture et l'exigence de la littérature la fiction et l'imaginaire, pour mieux inter-

roger la notion de réalité. Les chroniques sur les guerres de la deuxième partie du XX^e siècle, son témoignage des guerres sociales et sa critique de la fabrication du consensus deviennent des tableaux discursifs, sans établir de hiérarchie de genre ou de sujet. La critique littéraire, la critique d'art occupent une place importante au sein des textes écrits pour la presse. Dans l'entretien avec Francis Bacon, paru dans *Outside*, dans le texte intitulé « L'Exposition de la peinture », paru dans *Écrire*, dans le texte sur Aki Kuroda, Marguerite Duras double sa perspective descriptive d'une perspective réflexive.



Marguerite Duras et Pierre Dumayet dans l'émission *Lectures pour tous*, 1964, réalisation Michelle Porte et Jean Prat © ina, tous droits réservés

Marguerite Duras a cultivé le goût de l'entretien dans des émissions de télévision, dès les années 1960. De 1965 à 1970, elle participe activement à la conception de l'émission hebdomadaire *DIM DAM DOM* au sein de laquelle elle signe une rubrique régulière. Ainsi, elle rencontre – tel un reporter – au fil des mois et des années, une directrice de prison, un jeune lycéen contestataire (Romain Goupil), un petit garçon de sept ans, ou le journaliste littéraire Pierre Dumayet. Comme dans les entretiens radiophoniques, Marguerite Duras se livre à un journalisme subjectif, critique, pour une politique de l'information. Dans *La Vie matérielle*, elle écrit : « Une information véritable c'est à la fois subjectif et tangible, c'est une image donnée, écrite ou orale, toujours indirecte 21 . »

La conduite des entretiens, radiophoniques ou télévisuels, prend la forme d'une véritable maïeutique, par laquelle questionneur et questionnés sont conviés à changer de position respective. C'est ainsi qu'elle conduit un entretien avec Michel Platini en 1987 pour l'émission *Des idées et des hommes*, entretien publié dans *Libération*, les 14

17 Marguerite Duras, *L'Été 80*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9 18 *Id.*, p. 15 19 *Id.*, p. 53
20 Marguerite Duras, *La vie matérielle*, P O L, 1987, p. 103 21 *Id.*, p. 110

et 15 décembre 1987, et avec Jean-Luc Godard pour l'émission *Océaniques* (le 27 décembre 1987). Au cours des deux entretiens intitulés « Qu'est-ce que c'est que ce jeu-là? Démoniaque et divin » (14 décembre) et « Le stade de l'Ange » (15 décembre) menés autour de la sortie du livre des souvenirs sportifs de Michel Platini, *Ma vie comme un match*, Marguerite Duras poursuit une réflexion sur le métier d'écrivain – « Mon métier dans le monde, c'est de le regarder. Le terrain de football, c'est un lieu où l'autre est autant que vous-même. À égalité » (14 décembre) – tout autant que sur le sport et le politique: « Le terrain de football, cet endroit où jouent les joueurs, où ils sont enfermés, c'est un théâtre que les spectateurs regardent, un lieu d'affrontements, donc un lieu déjà politique. Dès que tu as un enjeu, même celui d'une victoire banale, tu as celui d'une défaite déjà moins banale – celle de sa justification par l'insulte: tu ne joues plus pour jouer, tu joues contre un ennemi. Et tout est bon pour essayer de le salir, de justifier sa défaite. Personne n'échappe à cette horreur. Bien sûr, il n'y a pas de traduction politique de ce qui se passe dans un stade. Mais déjà, il y a un reflet, un racisme – tous les mots sont bons; mais toi tu n'as jamais fait de rejet. J'en suis sûre » (15 décembre).

Au cours d'une rencontre organisée en 2009 par la Maison des écrivains et de la littérature, l'Institut National de l'Audiovisuel et le Petit Palais à Paris, l'écrivain Christine Montalbetti s'est exprimée sur sa lecture des archives télévisuelles relatives à la double rencontre Duras-Platini et Duras-Godard de 1987, en déclarant: « Ces deux rencontres font événement, et je ne savais plus qu'elles avaient eu lieu le même hiver. Ce que la télévision nous y donne à voir, c'est un même écrivain qui fait face successivement à un corps de footballeur et à un corps de cinéaste: chaque fois, quelque chose de l'expérience de laboratoire, de la confrontation de deux espèces différentes. Duras est comme un animal qui ferait deux rencontres bizarres, cet hiver-là, et c'est bien ce qu'elle met en scène, qu'il s'agit d'autres espèces qu'elle, et qu'elle considère derrière les verres épais de ses lunettes avec curiosité, engouement et rétractation. Assez vite, il va s'agir pour ses interlocuteurs de brouiller les pistes, afin de ne pas se laisser enfermer dans leur statut d'espèce étrangère. Leur stratégie: prendre le rôle de l'autre, de fragiliser la séparation des places en créant des équivalences, des analogies. (...) Godard aussi s'efforce de faire trembler les rôles. Tout de suite, on les permute: Duras commence par parler de ses films; Godard, soulignant qu'il est le seul à mettre autant de livres dans son cinéma, déclare très vite: « Je devrais passer chez Pivot chaque

semaine. » Et qu'aurait fait Godard sans le cinéma? Publier « un ou deux mauvais romans chez Gallimard. »

Chacun inverse son point de vue et la perspective sur le monde et sur soi-même. »

« Il s'agit aussi pour eux de montrer qu'ils ne sont pas dupes du dispositif, de l'enregistrement qui a déjà commencé, du fond de teint que requiert la télévision, comme d'être réflexifs et de commenter toutes les inquiétudes qui les traversent, la difficulté à parler, la peur de Godard, la position de Duras en analyste, et tous les malentendus conversationnels qui émaillent douloureusement leur échange – mondes perdus ». Christine Montalbetti dissèque très finement ce qui se joue de soi et de l'autre, dans un même mouvement, dans le face à face orchestré en direct de la télévision. Les territoires respectifs de l'interviewer et de l'interviewé deviennent extrêmement poreux.

MARGUERITE
DURAS, DANS
L'ESPACE DES
MÉDIAS