



L'équipe de tournage du *Navire Night*, 1978.
Photo : Dominique Le Rigoleur

Derrière la caméra Pierre Lhomme est un peu masqué, ses assistants sont autour de lui, Marguerite est en train de donner une directive à ce moment-là (1978), elle faisait elle-même ce que je faisais pour elle auparavant sur un tournage. Sa scripte, qui était aussi ma scripte et l'est resté, Geneviève Dufour, se tient derrière elle – précisons que sur ce tournage elle était assistante et non scripte. Sa monteuse, Dominique Auvray, qui a été aussi ma monteuse – que l'on voit un cahier à la main – était scripte sur ce tournage. Bord cadre, on voit Jacques Tronel. Il était directeur de production aux Films du Losange (Margaret Menegoz et Barbet Schroeder) qui produisaient ce film. À ce moment-là, Jacques Tronel était mon premier assistant, car j'étais en train de préparer avec lui, produit par les Films du Losange et Gaumont, un film qui ne s'est pas fait. Je l'ai donc engagé à venir diriger la production du *Navire Night*, où j'allais tenir le rôle qu'on vient de définir.

C'est de cette façon qu'il a connu Marguerite Duras, qui l'a immédiatement beaucoup aimé, et à qui il a présenté son beau-frère Claude Berré (dont il était également le bras droit, le vicaire),

c'est par ce circuit qu'il a fait acheter par Claude Berré les droits de *L'Amant*. On peut donc dire que le tournage du *Navire Night* est à l'origine de la production du film *L'Amant*.

À PROPOS DU FILM L'AMANT OU LE FANTASME D'UN FILM

Entretien avec
Sophie Bogaert
par Jean Cléder

Résultat d'un montage unique réalisé par Gregory Engler, sur la base d'un choix d'une cinquantaine de minutes effectué par Sophie Bogaert et Olivier Corpet à partir de plusieurs heures d'enregistrements datant du mois d'août 1987, ce film n'a pour l'heure été diffusé qu'auprès d'un public très restreint de spécialistes de Duras.

Cet entretien avec Sophie Bogaert, éditrice et essayiste, spécialiste de Duras (elle organise en 2005, en collaboration avec l'IMEC, une exposition documentaire sur Marguerite Duras à la BPI du Centre Beaubourg ainsi que l'exposition rétrospective présentée en 2006 à l'IMEC avec Dominique Noguez et dirige la même année, avec Olivier Corpet, l'édition des *Cahiers de la guerre et autres textes* de Marguerite Duras, publiés chez P.O.L.) donne les clés de lecture du film distribué avec la revue *Initiales: L'Amant ou le fantasme d'un film*.

Les huit heures de vidéo à partir desquels *L'Amant ou le fantasme d'un film* ont été réalisées en studio d'enregistrement (deux caméras pour la prise de vue) en août 1987 se partagent entre la lecture de *L'Amant* par Marguerite Duras (une bonne moitié du temps), et les discussions avec Claude Berré, Jérôme Beaujour, Nicole Couderc et Jacques Tronel autour de la possibilité d'adapter ce roman pour le cinéma.

La composition du matériel vidéo est donc en tant que telle très suggestive d'une part l'auteur de *L'Amant*, son propre livre ouvert entre ses propres mains, lit à haute voix le texte imprimé. D'autre part (c'est un deuxième temps), l'auteur du roman répond aux questions de deux producteurs, en présence d'une amie écrivain et d'un autre ami (écrivain et scénariste) – dans le cadre d'une conversation où la parole circule très librement. Les deux dispositifs sont donc a priori tout à fait distincts d'un côté une performance de l'auteur livre passage au texte tout en maintenant son autorité sur ce même texte, de l'autre côté la parole se disperse pour négocier la dépossession à venir de l'auteur.

Pourtant, une action commune contribue insidieusement à lier ces deux temps et ces deux dispositifs : une sorte d'écriture *parlée* – Marguerite Duras emploiera le terme d'improvisation. En effet, sa lecture ne consiste pas seulement à dire un texte imprimé tel qu'il est imprimé dans la pénombre un peu furtive de ces essais, sa voix définit une instance intermédiaire – entre une jeune fille historique (qui n'est jamais appelée Marguerite), un personnage de roman, l'auteur de *L'Amant* et Marguerite Duras qui continue d'écrire ce roman trois ans après sa publication. D'une manière que le lecteur (comme le spectateur) pourra appréhender comme aléatoire, elle ne modifie pas la trame narrative, mais les rapports entre les personnages et les rapports entre les différents segments de l'histoire. Lorsque dans un environnement textuel intact « la mère » (de la jeune fille) remplace « la mendicante » (de Sadec),

on comprend bien la *force d'écriture* qui s'exprime dans cette lecture, et la grande liberté de cette performance qui chahute les frontières entre certaines catégories – écriture / lecture / narration / commentaire / interprétation / affabulation

D'une manière comparable dans les entretiens filmés, Marguerite Duras qui ne semble pas très soucieuse de céder son texte au cinéma, profite du caractère très «concret» des questions posées par Claude Berri, pour redisposer les éléments qu'on l'oblige à expliciter (agencement des lieux, distances, contenu des dialogues, etc.), et à terme *refaire l'histoire* à cet égard le montage audiovisuel édité ici, et plus encore la version intégrale des échanges, nous livrent une version tout à fait singulière de *L'Amant* – qui n'a rien à voir avec un scénario ou un synopsis la discussion constitue une combinaison insolite de paraphrase, de ré-écriture, mais aussi de brouillon rétrospectif (nourri d'hésitations et de reprises), et de compléments narratifs (avec la fameuse scène ajoutée entre la mère de la jeune fille et le Chinois)

Peut-être Marguerite Duras a-t-elle rêvé que la cacophonie des discussions s'interrompt au profit de sa voix à elle – et que l'adaptation cinématographique de son roman se rétracte dans une lecture filmée

Jean Cléder

J C Le montage vidéographique que nous publions dans ce numéro est un témoignage surprenant à tous égards. D'abord par sa composition il nous présente des séquences de lecture de *L'Amant* par Marguerite Duras, mais aussi des fractions

d'un travail très concret sur l'adaptation cinématographique du roman, qui ne dissimulent pas très bien une sorte de négociation autour des principes mêmes de l'adaptation cinématographique. Pouvez-vous nous expliquer la genèse de cet objet ?

S B Ce film, qui peut effectivement sembler composite, est le fruit d'un montage réalisé à partir de séquences enregistrées pendant quelques jours d'août 1987, dans le même lieu (Renn Productions, la maison de production de Claude Berri) et avec les mêmes protagonistes (Marguerite Duras et Claude Berri, mais aussi Jacques Tronel 1, Jérôme Beaujour 2 et Nicole Couderc 3). Claude Berri vient d'acheter à Duras les droits de son livre *L'Amant*, sans avoir encore choisi de réalisateur attiré. Duras propose de participer à l'adaptation, les premières séances de travail entre la production, l'écrivain et les deux personnes dont elle a choisi de s'entourer ont lieu durant l'été. Dans l'idée de Duras, le film devait être rythmé par des lectures d'extraits du livre en voix off, dont certaines ont été conservées dans le présent montage 4. Elle travaille, parallèlement, à l'adaptation écrite de son propre livre. Le film est donc envisagé comme le résultat d'une coopération étroite entre l'auteur, la production et la réalisation, à quoi sont censées aboutir les discussions filmées ici – dont vous soulignez à juste titre qu'elles sont loin d'être consensuelles !

Le film de ces séances de travail constitue environ huit heures de rushes, déposés à l'IMEC avec les archives de l'écrivain. Nous avons décidé en 2006 d'en proposer

un montage 5 qui rendrait accessibles les temps forts de ces séances de travail et éclaireraient cet épisode un peu obscur de la création durassienne en effet, comme on sait, Duras a finalement abandonné l'idée de participer à l'adaptation cinématographique de son livre, qui sera réalisée par Jean-Jacques Annaud

Elle désavouera le résultat final qu'elle dira même ne jamais avoir visionné, et qui est effectivement assez éloigné de l'esthétique de son propre cinéma. Mais ces dissensions donneront finalement naissance à un nouveau livre, puisque *L'Amant de la Chine du Nord* 6 est écrit en réaction à l'adaptation d'Annaud, mettant en œuvre ce qu'aurait dû être, pour Duras, «le scénario de *L'Amant*». Le montage présenté ici n'est donc pas un objet fini, constitué il s'agit d'une composition réalisée à partir d'un matériau brut et limité, qui est à l'origine un document de travail c'est un «fantasme de documentaire» plutôt qu'une œuvre



Marguerite Duras et Claude Berri, *L'Amant ou le fantasme d'un film*, 1987. Production IMEC, 2007.

J C Ce qui est captivant dans ce document, c'est qu'il présente des actions, en quelque sorte, concurrentes ou incompatibles : la lecture du roman, les commentaires sur le texte, la restructuration de l'intrigue, la prévisualisation des scènes, tout cela

constitue une sorte de laboratoire où l'écriture littéraire semble se prolonger verbalement. Votre montage (plus élaboré que vous ne le dites) dispose ce matériau selon trois perspectives qui alternent : d'abord les lectures de Marguerite Duras actionnent une sorte de réappropriation, et de réinterprétation de l'œuvre – la diction personnelle, les hésitations y pourvoient, de même que l'inscription d'un auditoire dans le cadre, d'autre part les discussions de travail, où le coproducteur et Claude Berri poussent l'auteur à sélectionner la matière narrative et à l'organiser pour l'adaptation qui est le travail d'architecture de la fiction. Enfin et plus concrètement encore, on assiste à un effort de stabilisation et de prévisualisation du référent (lieux, distances, chronologie) – ce qui est amusant quand on connaît la négligence de Marguerite Duras dans son propre travail à l'égard du repérage 7 à cette tâche s'est attelé Claude Berri, qui cherche à «authentifier» l'histoire, etc. Tous comptes faits, l'opposition des principes se formule lorsque Duras évoque le caractère «enfantin» de son propre cinéma en face de l'ex-trême technicité du cinéma commercial – elle prend malicieusement pour exemple *La Chèvre* de Francis Veber. Compte tenu du fait que vous disposiez de huit heures de rushes (pour faire un montage de cinquante et une minutes), quelles étaient vos intentions, quelle a été votre logique ?

S B Effectivement, le monteur et moi-même avons délibérément choisi de faire alterner les trois types de scènes que vous évoquez : les moments

de lecture, les discussions de travail visant à organiser le matériau fictionnel, et les efforts de précision, des référents spatio-temporels principalement. Ces derniers sont le fait des producteurs on sait en effet, comme vous le soulignez, combien Duras maniait avec légèreté la question des chiffres, des dates, des lieux. Cela provoque d'ailleurs certains effets comiques dans le film, comme lorsqu'elle répond, à la fois catégorique et extrêmement précise, à la question de Berrï sur la distance entre l'accostage du bac et la ville de Saïgon «147 kilomètres!».

Berrï, d'ailleurs, paraît conscient que ces questions sont susceptibles d'irriter l'écrivain, et ne néglige pas certaines précautions rhétoriques pour les lui poser. Nous voulions montrer, par ce montage, ce qui est apparu comme évident une fois le film de Jean-Jacques Annaud terminé : les producteurs ont en tête une adaptation «réaliste», la reconstitution d'une histoire vécue, sur fond d'arrière-plan historique.

Leur désaccord quant à cette question de «l'authentification» transparait dans la discussion concernant ce qui devrait être la dernière scène du film. Tandis que Berrï tient beaucoup à la présence physique de Marguerite Duras elle-même, celle-ci lui préfère l'invention d'une scène fictive nouvelle, qui ne figure pas dans le roman : une conversation entre la mère et le Chinois, après le départ de la jeune fille pour la France, où les deux personnages restés en Indochine évoqueraient son désir d'écrire. C'est que pour Duras, si «authenticité» il y a, elle ne réside pas dans la représentation

de son image réelle, de son corps et de sa voix, mais dans la mise en scène de l'écriture puisque c'est elle qui «définit» Marguerite Duras, seule une évocation littéraire pourrait garantir «l'authenticité» chère à Berrï.

Notre montage avait donc pour intention de rendre sensible cet écart croissant : cela crée, de fait, une forme de dramatisation, car il y a au début comme un aveuglement volontaire de part et d'autre de la table – comme si chacun cultivait l'espoir fou qu'une collaboration soit possible par-delà les divergences de vues.

Pour le spectateur qui découvre aujourd'hui ce montage, une contradiction saute aux yeux : alors que les discussions se développent d'une manière qu'on peut qualifier d'infomelle, elles sont néanmoins filmées, et parfois d'une façon assez étudiée. Je pense évidemment aux temps de lecture (les éclairages qui peuvent rappeler *Le Camion*), mais aussi à certains plans, certains cadres privilégiant notamment la relation entre Marguerite Duras et Jérôme Beaujour, qui semble exercer une fonction médiatrice dans cette affaire. Alors qui a filmé ? Dans quel but exactement ?

Là, vous m'en demandez trop !

Tout ce qu'on sait de ces images est qu'elles ont été réalisées par Renn Productions, afin de servir de document de travail pour l'élaboration du script du film de *L'Amant*. On imagine donc que la personne qui filme fait partie de la maison de production, mais sans avoir de certitude quant à son identité ! En tout cas, il est clair que Duras souhaitait donner une large place à Jérôme

Beaujour ainsi qu'à Nicole Couderc dans ces échanges : on sent là qu'elle conçoit le cinéma comme une aventure collective, et que c'est ce qu'elle apprécie dans cette pratique très éloignée de la littérature. Elle éprouve un plaisir visible à discuter du tempérament de ses personnages, du sens de leurs actions ou du bien-fondé d'ajouter ou de retrancher telle ou telle scène. Même si on sent bien, également, qu'il est évident que c'est elle qui aura le dernier mot.

Le mouvement de la conversation donne le sentiment vertigineux et jubilatoire que dans ce lieu indéterminé où sont enfermés les protagonistes, tout devient possible – l'abandon de toute structure et de toute réserve. Je pense en particulier au moment où on envisage une conversation à la fin de l'histoire entre le Chinois et la mère de la jeune fille. Très malicieusement, Duras dit alors : «*Je peux en faire tout de suite vingt pages, ce sera prêt demain*». Cela fait rire tout le monde, et elle continue d'une façon très provocatrice en prévoyant : «*un plan immense, qui risquerait de mettre en danger tout le film*». On reconnaît au passage le bonheur de détruire. Mais vous avez eu accès à l'ensemble du matériau vidéographique, et d'autre part vous connaissez aussi la façon d'écrire de Duras pour avoir édité les fameux *Cahiers de la Guerre et autres textes* ■ en 2006. Est-ce qu'on peut identifier des procédures communes entre la conduite de l'écriture et la conduite de la parole ?

C'est vrai qu'il y a une joie très sensible dans ce document, un plaisir perceptible chez Duras, surtout, qui est assez rare. Ce plaisir a sans doute plusieurs origines. D'abord, comme on vient de le dire, Duras éprouvait certainement un enthousiasme très vif à échanger sur ses propres créations – ou sur celles des autres, d'ailleurs. Cet enthousiasme remonte peut-être à l'époque du «groupe de la rue Saint-Benoît», cette période effervescente de l'après-guerre où l'appartement qu'elle occupait avec Robert Antelme et Dionys Mascolo était sans cesse rempli d'amis et d'intellectuels, et où les discussions artistiques et politiques allaient bon train. Là, son plaisir est renforcé par le fait qu'il s'agit d'un *work in progress*, de l'élaboration qui se déroule sous nos yeux d'une nouvelle œuvre de Duras, censée devenir son adaptation de *L'Amant*. Il y a chez elle une jubilation perceptible à recueillir et se nourrir des lectures des autres sur son œuvre, et aussi, comme vous le relevez, une joie particulière à détruire, évidemment. C'est la dimension malicieuse de son attitude à l'égard de Berrï et Tronel : elle joue un peu avec eux, dirait-on, elle n'est pas vraiment dupe de leur apparente convergence de vues, et s'amuse à prendre le contre-pied de ce qu'ils lui suggèrent en matière de déroulement et de parti pris esthétiques. Pour preuve, sa délectation lorsqu'elle évoque cette fameuse scène de clôture qui «risquerait de mettre en danger le film» pas d'appréciation plus laudative dans sa bouche que celle-ci – qui est en même temps, pour les producteurs, éminemment effrayante. Lorsque ces discussions ont lieu, Duras a déjà formulé depuis

longtemps son intention esthétique, qui constitue l'armature théorique de son travail «mettre ça à l'épreuve aussi, ce truc pourri qu'on appelle le cinéma» 9 Pour elle, un film qui n'expérimente pas ses propres limites, jusqu'à courir le risque de sa propre annihilation, ne vaut pas le coup d'être tourné



Marguerite Duras et Claude Berri, *L'Amant ou le fantasme d'un film*, 1987. Production IMEC, 2007.

Enfin, au-delà de la joie de créer et de celle, conjointe, de détruire, il y a la simple joie de laisser courir la parole, de lui donner libre cours. Cela ne signifie pas que Duras ou ses interlocuteurs parlent à tort et à travers, sans réfléchir ou encore sans y croire, c'est que l'oralité, comme l'écriture, est pour l'écrivain la manifestation d'une liberté créatrice délectable et irremplaçable. De fait, il y a une continuité certaine entre l'écriture et la parole chez Duras, à plusieurs niveaux. D'abord, parce que tous ceux qui l'ont connue ont souligné à quel point ses façons d'écrire et de parler étaient proches – dans le rythme, le choix du lexique, et sans doute aussi dans la manière de fondre les voix extérieures dans la sienne propre. Cela apparaît clairement dans les entretiens qu'elle a accordés à la presse écrite, à la télévision et à la radio, où la «petite musique» de son discours est clairement identifiable à celle de ses livres. C'est une des choses qui

l'ont rendue si aisément parodiable, d'ailleurs, parce que ce qui crée une forme d'envoûtement à l'écrit peut aussi à l'oral. Ensuite, parce que c'est précisément dans *L'Amant* que Duras instaure ce qu'elle appelle désormais «l'écriture courante», un style qui court comme la parole, qui a quelque chose, non pas d'irréfléchi, mais de jaillissant et de fluide.

J Dans le fil
C de la discussion, les interlocuteurs se prononcent régulièrement sur les agissements des personnages de *L'Amant* on a l'impression que ces personnages, sortis du livre, passent de main en main, de bouche en bouche, et sont en quelque sorte refaçonnés au fil de la discussion, en quelque sorte au fil d'une création collective. Vous préparez actuellement une édition des entretiens de Marguerite Duras 10 quel regard portez-vous sur ce prolongement verbal de la carrière littéraire des personnages?

S Il est vrai que Duras
B a une façon toute singulière de faire exister ses personnages en-dehors et au-delà de ses livres, de ses films. Elle en parle comme de personnes qu'elle connaît, de gens qui peuplent son quotidien plus et mieux encore que les personnes réelles. «J'ai pris l'habitude de la résonance», dit-elle ainsi à propos de sa solitude dans la maison de Neauphle-le-Château, au milieu de laquelle ses principaux interlocuteurs semblent être ses personnages. L'interpénétration du réel et du littéraire est tel, chez elle, que les êtres de chair et d'os sont susceptibles d'être à leur tour gagnés par la fiction. Ce sera le cas de son compagnon qui, de Yann Lemée,

deviendra Yann Andréa puis Yann Andréa Steiner, titre et personnage d'un de ses romans 11. Cette perméabilité du biographique et du romanesque apparaît à de nombreuses reprises dans le film, notamment lors des allées et venues de Duras entre la première et la troisième personne (qui parle alternativement d'elle-même et de «la jeune fille» pour désigner l'héroïne de *L'Amant*). La superposition entre le souvenir et l'invention est troublante, car Duras joue de cette confusion pour instaurer une complicité avec ses interlocuteurs. Elle évoque ainsi la «longue voiture noire du cinéma de Duras» ou affirme au présent «Je suis là, près du bas-tintage, comme dans *Emily L* 12». De fait, le souvenir est intime, personnel, unique, et donc moins aisément partageable qu'une lecture. L'univers durassien se meut souvent à la frontière du cliché littéraire, du topos, lieu commun qui crée un lien immédiat avec le lecteur en faisant appel à un référentiel partagé, à des éléments familiers dans le discours ou l'imaginaire littéraire, c'est le cas du «chapeau d'insolence et d'enfance» que porte la jeune fille de *L'Amant*, et qui évoque infailliblement la figure consacrée de la Lolita. Les personnages durassiens voguent ainsi du roman au réel, empruntant le détour du mythe ou du cliché pour éveiller des échos plus vifs dans l'esprit du lecteur.



Marguerite Duras et Claude Berri, *L'Amant ou le fantasme d'un film*, 1987. Production IMEC, 2007.

J Votre montage est
C tramé par des zooms sur le visage de l'auteur, qui bien souvent regarde hors champ, comme pour scruter sa mémoire à la recherche de certains détails sollicités par ses interlocuteurs, d'autre part le cadre compose régulièrement un dispositif d'écoute – cernant la lectrice ou la parleuse, qui dira d'ailleurs à Claude Berri qu'une bonne adaptation pourrait consister à la filmer, elle, lisant son roman. Fantasme ou pas, vous semblerait-il saugrenu de considérer votre film comme une véritable adaptation de *L'Amant*?

S Ce serait une vision
B des choses assez durassienne! Il ne faut pas oublier que *L'Amant* n'est pas un livre exclusivement narratif, mais qu'il est beaucoup constitué d'interventions de l'auteur sur l'écriture et son rapport à l'écoulement du temps, notamment. Dans cette perspective, la dimension réflexive de ce document filmé entre parfaitement en écho avec le roman! Mais, même si l'on a tenu à y faire entendre le texte de Duras lu par elle-même, en d'autres termes la chair du texte, on reste assez loin de l'émotion que procure le livre.

Cela dit, vous avez raison sur un point qu'on peut considérer comme crucial, à savoir la présence de la représentation d'un public dans ce document filmé (on peut

d'ailleurs penser que, plus que celui de véritables conseillers à même d'infléchir la pensée de Duras sur son œuvre, c'est ce rôle que jouent Jérôme Beaujour et Nicole Couderc) De fait, la parution et le succès immense de *L'Amant* marquent un tournant à cet égard dans l'œuvre de Duras – ou plutôt, peut-on penser, dans la perception qu'elle a de sa propre production et, par conséquent, dans sa façon de la mettre en scène. À partir de 1984 et du prix Goncourt, son nom est connu de centaines de milliers de lecteurs en France comme à l'étranger, ce qui représente probablement à la fois un accomplissement et un paradoxe, pour cette artiste qui souhaite tant se démarquer de ceux qui font du «quantitatif»¹³. Cette contradiction apparaît dans une photo qu'elle a découpée dans un magazine et affichée au mur de son appartement, représentant une colonie de pingouins sur la banquise «les lecteurs de *L'Amant*», déclare-t-elle à ses visiteurs. Légitime fierté et ironie teintée d'un soupçon d'embarras se confondent dans cette plaisanterie. Clairement, en ce qui concerne la conscience qu'a Duras de son propre lectorat, il y a un avant et un après *L'Amant*. C'est aussi ce tournant que fera apparaître, je pense, l'anthologie de ses entretiens que je prépare actuellement.

J Le montage que vous présentez est simple et frontal, mais aussi très retors. Que pensez-vous de la proposition de Duras soutenant qu'elle ferait des films d'autant plus «intellectuels» qu'ils sont «enfantins»?

S J'aime beaucoup ce que Duras dit du cinéma «enfantin», avec ce paradoxe apparent

«mes films sont très simples, c'est pour ça qu'ils paraissent très compliqués» Duras mêle en fait deux plans – si elle refuse en effet la technicité de cet art mixte qu'est le cinéma, si elle en cherche au contraire la dimension «primitive» en refusant de déléguer la réalisation comme de faire un cinéma «cher», elle ne dédaigne pas une certaine complexité théorique, comme celle qui prévaut dans la bande-son de *L'Homme atlantique* (1981), par exemple. Son refus de la linéarité et sa manière de fissurer le récit en introduisant différents niveaux de narration manifestent la claire simplicité de l'avant-garde – celle qui se veut sans concession – à un goût du public présumé facile. Ses films vont «jusqu'au bout de l'idée [qu'elle a] des choses», et c'est cette radicalité qui les fait apparaître complexes. Quant à ce document qu'est *L'Amant, ou le fantasme d'un film, il est probablement retors comme l'est tout montage, ni plus ni moins. Nous avons voulu mettre en lumière un certain rapport de Duras à son œuvre, écrite et filmée, voulu aussi montrer ce que produisait, en actes, sa confrontation – amicale et pleine d'espoir, puis annonciatrice de la désillusion et de la rupture à venir – avec le type de cinéma dont le refus fonde le sien. Il est rare d'avoir accès aux coulisses d'un échec. C'est ce qui nous a semblé riche dans ce document, non pas dans un sens voyeuriste, mais afin de mieux comprendre, à travers la parole libre et le processus de travail en cours, ce qui fait la singularité du cinéma durassien.*

1 Jacques Tronel est alors associé de Claude Berri au sein de Renn Productions. Il a produit *Le Navire night* de Marguerite Duras en 1979, et sera le coproducteur de *L'Amant* réalisé par Jean-Jacques Annaud.

2 Écrivain, ami de Marguerite Duras, Jérôme Beaujour vient alors de terminer *La Vie matérielle* (Éditions P.O.L., 1987), ce livre composé à partir des entretiens qu'il a réalisés avec elle.

3 Écrivain, enseignante de français et amie de Marguerite Duras. Elle publiera deux romans aux Éditions P.O.L., en 1988 et 1992.

4 De plus longs extraits constituent la matière du double CD produit par les Éditions Benoît Jacob sous le titre *Le cinéma de L'Amant*.

5 Réalisé par Gregory Engler et moi-même.

6 Paris, Gallimard, 1991.

7 Voir par exemple : «Le repérage», dans *Les Yeux verts*, Cahiers du Cinéma n°312-313, juin 1980, p. 68.

8 Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, Éditions P.O.L./IMEC, 2006.

9 Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, op. cit.

10 Anthologie d'entretiens écrits, enregistrés et filmés, à paraître en 2014 aux Éditions P.O.L.

11 Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, Paris, Éditions P.O.L., 1992.

12 Marguerite Duras, *Emily L.*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

13 Duras emploie cet adjectif dévalorisant au sujet du cinéma dans *Les Yeux verts*, op. cit.

COULISSES D'UNE ŒUVRE

Entretien avec
Béatrice Josse
par Claire Moulène

À quoi ressemblent les coulisses d'une œuvre? Comment se niche-t-elle au sein d'une collection? Comment voyage-t-elle? Quel est son circuit de diffusion? Ces questions, déjà posées dans *Initiales JB* (John Baldessari) au sujet d'une installation coproduite par le Magasin de Grenoble et le MAC de Lyon, sont à nouveau formulées à propos de quatre films de Marguerite Duras acquis en 2003 par le FRAC Lorraine. L'entretien qui suit a été réalisé par e-mail avec la directrice du FRAC Lorraine, Béatrice Josse.

C En 2003, vous avez fait l'acquisition, pour la collection du FRAC Lorraine dont vous êtes la directrice, de quatre films de Marguerite Duras? Qu'est-ce qui a motivé ce choix?

B Il faut revenir aux fondamentaux du FRAC Lorraine, c'est-à-dire aux souhaits de questionner ce qu'est une collection d'art contemporain, quelles en sont les limites, etc. À l'analyse, on s'aperçoit assez vite qu'une collection (qui n'a que trente ans) laisse peu, voire pas, de place aux formes immatérielles et accessoirement aux artistes femmes et non occidentales¹. Aussi, par le simple fait d'acheter des protocoles, des performances et des droits de diffusion de films, nous proposons de débattre sur la validité et la légitimité du marché de l'art comme quasi unique prescripteur. Comment un modèle,