

MARGUERITE DURAS, ARTISTE INTÉGRALE

EMMANUEL
TIBLOUX

1

Après deux premières livraisons consacrées à des artistes visuels (George Maciunas et John Baldessari), *Initiales* accomplit avec ce troisième numéro un pas de côté en se tournant vers une figure qui, si elle a une œuvre cinématographique de première importance, est d'abord et avant tout écrivain.

Le premier effet de ce pas de côté est de rendre plus visible le principe même de la revue, qui consiste à procéder par échos, explications, reprises et appropriations d'une figure historique par des auteurs et des artistes d'aujourd'hui. Extérieure au champ des arts visuels, objet littéraire – et cinématographique – hyper identifié, à l'influence et aux effets considérables, Marguerite Duras vient en quelque sorte réinitialiser *Initiales*.

Un autre effet de ce choix est de montrer à quel point l'écrivain et cinéaste Marguerite Duras fait figure de référence ou d'incitation pour les artistes contemporains. De Alicia Framis et Haeghe Yang, qui ont adapté *La maladie de la mort* ¹, à Tacita Dean, qui reconnaît volontiers sa dette à l'égard de l'auteur d'*India Song* ², en passant par tous les artistes réunis par Pascale Cassagnau dans son ouvrage *Intempestif, indépendant, fragile – Marguerite Duras et le Cinéma d'art contemporain* ³, c'est de plusieurs dizaines de pages supplémentaires qu'il eût fallu disposer si l'on avait voulu intégrer, aux côtés des nombreux artistes réunis dans cette livraison, tous ceux qui ont œuvré à la suite de ou avec Duras – où plutôt toutes celles devrait-on dire, si l'on pouvait faire prévaloir la loi du nombre sur la loi du genre et rendre ainsi justice à cette part essentielle de l'œuvre de Duras qui est vouée à la puissance du féminin.

Avec le postcolonialisme, le féminisme – ou le féminin – est sans doute l'une des clés d'entrée les plus évidentes dans l'œuvre de Duras, en particulier aujourd'hui où ces questions se trouvent articulées et largement réactivées au sein des *gender and postcolonial studies*. Si elles sont abordées dans ce numéro, celles-ci ne sauraient cependant épuiser la richesse de l'œuvre non plus que les raisons de sa fortune dans le champ des arts visuels, aussi perméable ce dernier soit-il aux *cultural studies*.

Il en va de même du cinéma, qui est assurément l'une des zones de l'œuvre de Duras les plus fertiles pour les artistes d'aujourd'hui. Au-delà de la stricte logique de l'influence, on peut déceler une communauté de facture et d'enjeux entre le cinéma de Marguerite Duras et ce que Pascale Cassagnau appelle le « cinéma d'art contemporain ». Cette communauté, que résume bien la triade « intempestif, indépendant, fragile », est à la fois économique, artistique et politique : elle passe par un fort coefficient d'expérimentation, une économie de moyens pauvres (budgets limités, équipes de tournage réduites, montage domestique, etc.) et par l'élaboration d'un vocabulaire et d'une syntaxe indifférents aux normes et aux attendus dictés par la demande ou la commande, mais guidés par le seul souci d'actualiser un potentiel filmique remarquable – aspects qui apparaissent en filigrane dans le film passionnant offert avec ce numéro, *L'amant ou le fantasme d'un film*, où l'on voit Marguerite Duras opposer sa conception du cinéma à Claude Berri venu travailler avec elle sur un projet d'adaptation de *L'amant*. La fameuse formule de Duras sur le repérage vaut à cet égard manifeste : « Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout. Tout est à Trouville. Melbourne et Vancouver sont à Trouville-sur-Mer. Ce n'est pas la peine d'aller chercher ce qui est là sur place. Il y a toujours sur place des lieux qui cherchent des films, il suffit de les voir ⁴ . »

¹ Invitée en 1996 par Le Magasin – Centre d'art contemporain de Grenoble, à résider pendant deux mois dans un appartement inoccupé d'un HLM situé à la périphérie de la ville, Alicia Framis loue un mannequin avec lequel elle invente une histoire de couple. Pour accompagner des photographies mettant en scène cette histoire, elle réécrit *La maladie de la mort* dans un texte intitulé « Le Péril de la mort » où elle inverse les sexes des personnages. L'ensemble est intégré à une installation intitulée *Cinéma solo* (1997), présente dans les collections du FRAC Haute-Normandie. Haeghe Yang a mis plusieurs fois en scène *La maladie de la mort*, notamment à Kassel en 2012 pendant la dernière Documenta, avec Jeanne Balibar.

² Dean, Tacita, « Life in Film Tacita Dean », *Frieze*, octobre 2009.

³ Olivier Bardin, Laetitia Bénat, Wang Bing, Manon de Boer, Patric Chiha, Hugues de Cointet, Julien Crépeux, Dora García, Dominique Gonzalez-Foerster, Joanna Grudzinska, Lodge Kerrigan, David Lamelas, Christelle Lheureux, Julien Loustau, Benoît Maire, Ariane Michel, Charlotte Moth, Marylène Negro, Vladimir Perisic, Florence Pezon, Stéphane Pichard, Jimmie Robert, Gregg Smith, Philippe Terrier-Hermann, Apichatpong Weerasethakul. Les Presses du réel, 2011.

⁴ « Le repérage », « Marguerite Duras Les yeux verts », *Cahiers du cinéma*, n°312-313, juin 1980.

Ce « il suffit de les voir », qui fait écho au « bien regarder [...] je crois que ça s'apprend » de *Hiroshima mon amour*, nous met sur la voie de l'hypothèse ici défendue : celle d'une Marguerite Duras artiste intégrale. Surinvestissant la fonction auteur, dans sa double dimension d'autorité et d'auctorialité, ne s'autorisant que d'elle-même et frappant chacune de ses phrases du sceau de sa signature, elle déploie dans toutes ses interventions la puissance de subjectivation singulière de l'artiste. Ses prises de parole publiques sont à cet égard éloquentes, qui la voient porter à son plus haut degré de subjectivation l'objet dont elle s'empare et reconfigurer celui-ci dans sa langue, en l'important sur son territoire, dans une indifférence souveraine à toute autorité de spécialiste ou d'expert. On connaît le fameux texte sur l'affaire Villemin, « Sublime, forcément sublime Christine V. » (1985) et la polémique qui s'ensuivit ; c'est depuis la même position de non-spécialiste qu'elle s'entretint plus tard avec Michel Platini (1987), lequel confia des années après n'avoir « jamais été interrogé par quelqu'un d'aussi ignare des choses du football », quand elle en esquissait une improbable et singulière métaphysique dans laquelle les footballeurs devenaient des « angélhommes »⁵ .»

Résolument artiste dans son rapport au savoir et à l'autorité, Marguerite Duras l'est tout autant dans son rapport à la langue et à la forme, qui sont toujours chez elle en excès sur un sens et un contenu qu'elles n'ont pas pour vocation de transmettre ou communiquer, mais de produire et d'informer, selon une double relation de préséance et de précession. Cet excès irréductible de la forme sur le contenu, dans lequel on reconnaît le propre de l'art, se manifeste notamment dans la disproportion entre le nombre élevé d'œuvres produites par Duras et le caractère relativement réduit de son univers. Il se révèle aussi dans tous les phénomènes de réécriture, réemploi, reprise et transposition, opérés souvent à plusieurs années d'intervalle, au sein d'un même médium ou d'un médium à un autre : reprise de la bande son d'*India Song* (1975) dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), réécriture de *L'amant* (1984) en *L'amant de la Chine du nord* (1991), extrapolation du livre *Ah Ernesto!* (1971) dans le film *Les enfants* (1985), qui sera ensuite prolongé dans le livre *La pluie d'été* (1990). Ce même excès est enfin sensible dans le fameux style durassien, sur lequel Gilles Philippe revient ici de façon simple et lumineuse et dont l'anecdote suivante, rapportée par Duras, montre avec le laconisme emphatique qui lui est propre, mais non sans un certain humour, combien il a partie liée avec une conception plastique de la langue : « Je me souviens d'une vieille concierge qui parlait comme j'écris. On parlait souvent ensemble. [...] Un jour, elle me dit : « Je veux acheter un lit ». Je lui demande : « Pourquoi un lit ? ». Elle me répond : « Pour moi, mon fils, dormir, quand il vient à Paris ». C'est du Duras »⁶ .»

C'est sans doute cette conjonction d'une autorité souveraine, qui n'est ni du côté du pouvoir ni du côté du savoir, et d'une priorité exacerbée accordée aux questions de forme, qui fait la complicité de Duras avec le monde de l'art contemporain. De cette complicité, les vives réactions de rejet suscitées par son œuvre livrent un dernier indice. Imposture, boursouffure, charabia, ridicule, inepties : ici et là, ce sont les mêmes mots qui reviennent face à des objets dont le sens et la valeur, n'étant jamais donnés, ne sauraient aller de soi – quand bien même la valeur trouverait dans les industries culturelles ou le marché des milieux où s'établir. Et c'est là finalement un autre intérêt de l'œuvre de Duras, que d'avoir porté très loin, jusqu'à la caricature, à la façon d'un Dali ou d'un Céline, ces deux caractéristiques proprement artistiques que sont la souveraineté et l'engagement total dans la forme. Très loin, c'est-à-dire jusqu'à un point d'irritation qui peut se lire comme le symptôme de ce qu'il y a d'intolérable dans l'art : l'exercice de la liberté porté à son plus haut degré dans l'ordre du symbolique et de l'imaginaire.

⁵ *Libération*,
4 mars 1996

⁶ «Le plus difficile, c'est de se laisser faire», entretien avec Marguerite Duras, *Le Magazine Littéraire*, n°278, juin 1990