

Elle pensait, elle vivait l'art comme une recherche et non comme une finalité

C Est-ce que cela signifie qu'il n'y a pas de définition propre au champ de l'art contemporain mais uniquement des formes et des idées ?

B Je cite l'auteure **J** «*Détruire le moi, détruire le tien, le mien* Je parle souvent de la destruction capitale C'est ça C'est cette destruction-là» Cette déclaration d'intention ne peut épargner le champ de l'art et surtout ses acteurs qui tentent d'ériger des murs entre les disciplines Duras n'a cessé d'abattre les cloisonnements fictifs entre écriture, lecture, performance et cinéma

C Existe-t-il d'autres objets exogènes dans votre collection ?

B Nous avons évoqué plus haut l'acquisition très symbolique de la bobine 35 mm de *Jeanne Dielman* Pièce majeure de la filmographie de Chantal Akerman (3 heures et 20 minutes), cette œuvre hypnotique marque une profonde rupture dans le cinéma traditionnel C'est un film «*féministe non à cause de ce qui est dit, mais à cause de ce qui est montré, et de comment c'est montré*» dit-elle Ce film est matériellement dans nos réserves, nos droits de diffusion sont réservés au territoire lorrain et la possibilité nous est donnée de le montrer sous forme de vidéo (puisque entre-temps une compilation de films de Chantal Akerman est sortie en DVD) L'idée est de bouger en même temps que les moyens de diffusion L'important est qu'un public puisse avoir accès à ces œuvres essentielles, nécessaires, indispensables ici et maintenant Le décloison-

nement des disciplines artistiques se fera peut-être un jour ou pas Les historiens d'art lâcheront peut-être leur sacro-sainte histoire des formes pour celle des idées Détruire pour mieux reconstruire !



Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce* 1080 Bruxelles, 1975
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine, Metz
Photo : Paradise film, Bruxelles
© Paradise film, Bruxelles

MARGUERITE DURAS, LE STYLE ET LA VISION

Entretien avec Gilles Philippe par Emmanuel Tibloux

E On vous a confié la lourde charge de diriger l'édition de *Œuvres complètes* de Marguerite Duras dans la Pléiade Les deux premiers tomes ont paru en 2011, les deux derniers sont attendus pour le printemps 2014, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur Vous n'étiez pourtant pas un spécialiste de Duras De plus, en tant que professeur de linguistique française, ce sont la langue et le style qui constituent vos domaines de compétence institutionnelle et définissent vos principaux champs de recherche En quoi cette double position de non-spécialiste qui, dans le champ scientifique, est loin d'aller de soi, vous semble-t-elle être intéressante du point de vue du discours critique ?

G Je suis bien conscient que le choix de Gallimard de me confier la coordination de ces volumes a pu susciter de la perplexité parmi les spécialistes de Marguerite Duras Sans doute ce choix a-t-il paru rassurant à la direction de la Pléiade, parce que j'avais déjà beaucoup travaillé pour cette collection au statut et au protocole très particuliers et parce qu'il lui paraissait nécessaire d'ouvrir l'œuvre de Duras sur l'ensemble de la littérature de son temps L'équipe qui a préparé ces *Œuvres complètes* réunit cependant plusieurs des spécialistes

les plus reconnus de l'écrivain, leur expertise est sans prix Mais l'équipe comprend aussi des collaborateurs qui, comme moi, n'avaient jamais écrit sur cet auteur et qui ont également fait un travail remarquable, parfois même exceptionnel

De fait, personne n'est ou n'est pas spécialiste d'un auteur, on le devient par la fréquentation des textes C'est en outre un reproche communément fait à la critique durassienne de s'enfermer dans l'œuvre de façon trop étroite, de gloser plus que d'analyser, de mimer jusqu'à la langue de l'auteur Ce reproche est partiellement injuste la masse considérable des travaux consacrés à Duras fait oublier que certains sont excellents Il n'en demeure pas moins que je regrette vivement que l'habitus universitaire nous assigne des domaines trop étroits au point qu'on en vienne parfois à ne travailler que sur un seul auteur, voire à penser que cet auteur nous appartient La littérature, dans ses formes et dans son histoire, n'est pas un simple regroupement de monades, elle doit s'envisager comme une totalité en mouvement avec des contraintes d'évolution et d'imaginaire qui se mesurent mal à l'aune du singulier Comment analyser l'œuvre de Duras si l'on se maintient dans le tête-à-tête sans la confronter aux autres productions de son temps ? Le fait est, par ailleurs, que je suis professeur de linguistique, vous le rappelez Mais ce point n'est peut-être pas étranger au choix de Gallimard il est certain que si Duras a semblé mériter des œuvres complètes dans la Pléiade (ce qui reste très exceptionnel, ne l'oublions pas), c'est d'abord à cause de sa langue Ma position n'est cependant pas radicale,

je tiens à l'idée, au demeurant fort banale, que la valeur des textes vient de la conjonction d'un style et d'une vision. Si l'œuvre de Duras nous touche, ce n'est pas par la seule force de sa langue, ce n'est pas une œuvre qui ne parlerait de rien ni même qui parlerait du rien. Au terme de six années de fréquentation intense de cette prose, je reste sensible à sa rythmique particulière et à son timbre. Mais ce qui m'avait d'abord échappé quand j'étais un simple lecteur et ce que j'ai découvert, c'est l'extra-ordinaire profondeur de sa vision.

E Le style de Duras
T cependant, à l'instar de celui d'un Céline par exemple, est sans doute l'un des plus marqués, et donc l'un des plus reconnaissables, qui soit. De là, les divers pastiches auxquels elle a pu donner lieu, les effets de mimétisme qu'elle a pu induire et le caractère à la fois exacerbé et clivé de sa réception, presque exclusivement distribuée entre adoration et détestation. Pourriez-vous, en quelques mots, décrire, situer et qualifier ce style? Nous indiquer aussi ce qui, dans ce style, vous semble pouvoir être à l'origine ou participer de la forte charge affective de ces réactions?

G Ce que l'on appelle
P communément «le» style de Duras, c'est généralement celui des années 1980 : termes pauvres avec ressassement (le *c'est*, le verbe *dire*), appariements lexicaux incongrus, syntaxe volontiers non standard, phrases courtes souvent brisées par la ponctuation, référents peu construits, prose parfois au conditionnel, parfois adressée à un *vous*. Qu'on songe aux premiers mots de *La Maladie*

de la mort «Vous devriez ne pas la connaître.» C'est principalement après *Les Yeux bleus cheveux noirs* en 1986 et *Emily L.* en 1987 que l'on a accusé Duras de s'auto-pasticher et qu'on l'a pastichée. Nous sommes donc après *L'Amant*, et il est certain que l'agacement parfois éprouvé face à cette écriture est aussi une réaction à la très forte notoriété de Duras, à une certaine «posture» prise par celle-ci dans ses déclarations publiques, voire à son évidente complaisance face à l'adulation dont elle fait soudain l'objet. Mais ce «style Duras»

n'est pas le style de tout Duras. On peut bien sûr en trouver des prémises dans les romans du début des années 1950, mais le jeu est risqué, l'identité de choix ponctuels fait oublier que le fond de langue n'est pas le même, que l'évolution de ce style singulier n'est pas contrainte par une téléologie propre soustraite à l'évolution générale de la littérature française sur un demi-siècle. Que Duras soit un cas à part ne signifie pas qu'elle soit un cas isolé. *Un barrage contre le Pacifique* mêle ainsi, sur une trame à l'imparfait et au passé simple, certaines exigences apparues avec la vogue du roman américain et des conventions stylistiques propres au grand roman réaliste (la première phrase au plus-que-parfait fait terriblement «fin XIXe siècle»). «Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval.» Essentiellement rédigé au présent, *L'Amant* est, en revanche, typiquement un roman de la «voix», on y retrouve tous les traits de cette «écriture vocale» dont parlait Barthes dans les années 1970, la phrase y mime la progression

incertaine de l'oral spontané. Or, ce mouvement évolutif n'est en rien propre à Duras. Le singulier n'est qu'une façon de s'inscrire dans le collectif. L'oublier, c'est renoncer à comprendre l'œuvre et s'interdire de saisir ce qui, précisément, fait sa singularité.

E On a souvent
T tendance à mettre en parallèle ou à comparer l'écriture littéraire et l'écriture cinématographique de Duras. Quelles relations peut-on plus précisément établir entre ces deux formes d'écriture selon vous?

G Les quatre
P tomes des *Œuvres complètes* de Marguerite Duras en Pléiade mériteraient en effet qu'on leur adjoigne un coffret regroupant tous les films qu'elle a réalisés entre 1969 et 1984, et qui ont d'ailleurs suscité des réactions encore plus «épidermiques», d'agacement ou d'adoration, que les livres. Duras est cependant venue au cinéma plus tôt, quand elle a rédigé le scénario d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais en 1958, puis celui d'*Une aussi longue absence* d'Henri Colpi en 1960. On notera par ailleurs que, dans ses romans, le dialogue avait déjà parfois commencé à manger la narration (l'exemple le plus net étant celui du *Square* en 1955), mais aussi que près de dix années séparent les premiers scénarios et le premier vrai film de Duras en 1969, *Détruire, dit-elle*. Entre-temps, elle a beaucoup écrit pour le théâtre. Bien que son travail pour la scène se situe principalement dans les années 1960 et son travail pour le cinéma surtout dans les années 1970, ce sont trois lignes

parallèles ou tout au moins congruentes qu'il faudrait suivre et non deux. Pour certains livres des années 1980, par exemple, la question de leur prolongement scénique ou cinématographique a pu se poser, et le sous-titre d'*India Song*, en 1973, peut nous éclairer *texte théâtre film*. Que l'on pense à nouveau à *La Maladie de la mort* par exemple, ce livre si important de 1982 pendant dix ans, Duras voudra porter le texte à la scène ou l'adapter à l'écran. Si l'on réduit maintenant la question de la relation cinéma / littérature à celle de l'écriture et qu'on l'envisage surtout du côté stylistique, pour ne pas ouvrir trop de pistes à la fois, un mouvement s'observe assez clairement. Les modalités propres de l'écriture scénaristique ont probablement infléchi la grammaire de Duras et cela dès *Détruire, dit-elle* en 1969, où la phrase narrative se fait encore plus elliptique et volontiers averbale, ce que l'on trouvera à nouveau dans les segments didascaliques d'*India Song* en 1973, même si apparaît déjà une tonalité poétique qui va revenir dans la suite, au-delà du *Camion*, dans les films brefs de la fin des années 1970, comme *Le Navire Night* ou les *Aurélia Steiner*. Les livres correspondant à ces films ne se donnent d'ailleurs plus comme des scénarios. Duras a cru un temps que le cinéma lui permettrait d'atteindre certains objectifs esthétiques inaccessibles à la littérature (un rendu satisfaisant de la *présence* par exemple), mais son cinéma est devenu rapidement un «cinéma de la voix» qui fait la part belle au texte, souvent lu en off avec une tonalité un peu

blanche, comme pour ce que l'on appelle au théâtre une « répétition italienne »

E Comme un grand
T nombre d'écrivains de son temps, Duras a consacré divers textes à des artistes, principalement à des peintres. Ce pan de l'œuvre est assez méconnu. Gagnerait-il selon vous à être davantage mis en valeur ? Y a-t-il une critique d'art proprement durassienne ?

G Entre 1958 et 1993,
P Marguerite Duras a dédié une quinzaine de textes à des artistes visuels. C'est évidemment bien moins que le nombre de ceux qu'elle a consacrés à la littérature et au cinéma. On gagnerait assurément beaucoup à en proposer une étude synthétique, non point tant pour dégager une conception proprement durassienne de l'art ou de sa critique (il s'agit souvent d'écrits de circonstance ou rédigés sous une pression amicale autant que par admiration pour une œuvre ou adhésion à un projet esthétique), mais parce qu'ils permettent de voir comment Duras s'approprie ou détourne des conventions génériques a priori prédéfinies. Un tiers de ces textes a paru dans des périodiques (*France Observateur*, *Le Nouvel Observateur*, *Sorciers*, *Cimaise*), ce sont souvent les plus anciens. Le premier des trois textes que Duras a consacrés à Joe Downing, l'un des grands noms de l'abstraction lyrique, ou le beau texte sur la « Peinture de Jean-Marie Queneau » ont ainsi paru dans *France Observateur* en 1958. Mais la plupart des écrits que Duras a dédiés à des artistes ont été conçus pour tenir lieu de préfaces ou de textes d'accompagnement de catalogues d'exposition ou de livres d'art. Un texte porte sur la sculpture

(sur Marie-Pierre Thiébaud en 1970), trois sur la photographie (ils figurent parmi les tout derniers de sa production), c'est donc essentiellement sur la peinture que Duras a écrit. Janick Ducot, Akira Kuroda, Michèle Laverdac, Roberto Platé, Robert Lapoujade. Six de ces textes ont été repris dans les recueils qu'elle a composés ou validés entre 1981 (*Outside*) et 1993 (*Écrire, Le Monde extérieur*), on les y retrouve sur un support très différent, dépouillés des illustrations avec lesquelles ils dialoguaient et qui en garantissaient la lisibilité. Or, ce geste de décontextualisation et surtout de recontextualisation (dans les recueils, ces textes entrent dans de tout autres interactions) est passionnant et sans doute révélateur. Pour le reste, on a du mal à trouver une unité à la lecture des textes de Duras sur la peinture, leur émiettement dans le temps donne le sentiment d'un rapport athéorique voire naïf à l'art. Ils ont d'évidence constitué un défi pour un écrivain qui fictionnalise beaucoup et décrit peu. Des toiles figuratives de Janick Ducot, Duras retient principalement leurs thèmes quotidiens comme autant de ces petites « mythologies » françaises qui l'ont toujours fascinée, le texte de 1965 est ainsi étonnamment proche par le propos et le ton de ceux qu'elle consacra près de trente ans plus tard aux photographies de la France faites par Ralf Gibson et Janine Niepce. Dans les portraits de Robert Lapoujade en 1965 ou de Jeanne Socquet en 1974, c'est la question de la ressemblance qui, entre toutes, retient Duras, et avec elle la possibilité de rendre compte du réel par ce qui

ne l'est pas. Dans la peinture, le monde se donne à nous comme une présence sur le mode de l'absence (dans le portrait, je vois quelqu'un, mais je sais que ce quelqu'un n'est pas là). La toile engage par ailleurs une interprétation du monde, celui-ci ne se donne à nous que comme un « quelqu'un voit ». Ce sont là des problématiques fortes pour Duras. Si les textes les plus beaux sont peut-être ceux que celle-ci a consacrés à la peinture non figurative (sur Downing en 1958, 1963 et 1993, sur Kuroda en 1980), c'est précisément parce que cette peinture exige et invalide le discours et que Duras est contrainte de s'arrêter sur le geste artistique lui-même. Mais généralement, elle préfère le détour devant parler de l'œuvre de Roberto Platé, elle décrit l'homme et l'atelier, guère le travail. De Michèle Laverdac, elle choisit de ne garder qu'une toile, la plus lisible. Tout cela gagnerait cependant à être précisé et ne pourrait l'être que dans une comparaison large qui ferait apparaître la façon dont Duras s'est approprié ou non ce geste obligatoire de l'écrivain du XX^e siècle : écrire sur l'art.

SILENCE QUI PARLE ?

entretien avec
Marguerite Duras
par Susan D. Cohen

Morceaux choisis.

Les échanges que nous publions ci-après sont extraits d'une série de trois entretiens entre Marguerite Duras et Susan D. Cohen, durant l'été 1982. Jamais publiés, conservés jusqu'à présent sous la forme d'une retranscription dactylographiée, nous les avons numérisés pour en prélever certains passages, parmi les plus percutants de ce dense entretien ré-agencé ultérieurement par Susan D. Cohen selon les intitulés suivants : « Qui parle ? », « Silence », « Mot-image », « Biographie », « Faits divers », « Femmes », « Habiter », etc. Les extraits qui suivent (provenant des ensembles « Qui parle ? » et « Silence ») ont volontairement été choisis pour le commentaire direct qu'ils livrent sur l'œuvre de Duras. Nous avons laissé de côté les entretiens qui touchent à la vie de Marguerite Duras.

M Tu sais Susan,
D quand on écrit, on est un peu comme ça

S.D. Dans le jet ?
C

M Ça vous arrive
D dans tous les sens, et on ne sait pas qui parle exactement. Moi j'étais dans un embarras terrible pendant six mois pour *Le Vice Consul*. Je n'arrivais pas à savoir qui parlait de cette mendicante. Cette mendicante, qui existait, et que j'ai connue quand j'avais douze ans au Siam, c'est une mendicante folle qui me faisait très très peur. Elle mangeait des poissons secs, des poissons pourris.