MAÏTÉ SNAUWAERT, *Duras et le cinéma*

Mireille Brangé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/16711>

DOI : 10.4000/studifrancesi.16711

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2019

Pagination : 191-192

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Mireille Brangé, « MAÏTÉ SNAUWAERT, *Duras et le cinéma* », *Studi Francesi* [En ligne], 187 (LXIII | I) | 2019, mis en ligne le 01 juillet 2019, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/16711> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.16711>

Ce document a été généré automatiquement le 25 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

MAÏTÉ SNAUWAERT, *Duras et le cinéma*

Mireille Brangé

RÉFÉRENCE

MAÏTÉ SNAUWAERT, *Duras et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2018, «Le cinéma des poètes», 120 pp.

- 1 Dans le cadre de la collection «Le cinéma des poètes», l'A. cherche à rassembler les différentes dimensions prises par le cinéma dans l'œuvre de Duras durant toute sa vie, selon l'idée que, dans ce parcours, plusieurs mouvements courent, «pas nécessairement successifs mais se chevauchant, parfois se nourrissant et parfois se critiquant mutuellement» (pp. 7-8). Pour autant, trois temps peuvent se distinguer où Duras écrit «d'abord vers le cinéma», participant à des adaptations ou à des scénarios (*Un barrage contre le Pacifique*, *Hiroshima mon amour*, *Moderato cantabile*, *Dix heures et demie du soir en été*) dans lesquels s'affirme toujours l'impossibilité de la représentation; puis vient un mouvement «avec le cinéma» où texte et film, écriture et voix se tressent, s'interpénètrent, s'entraînent et se confondent (*India Song* est ainsi significativement sous-titré «texte théâtre film»); enfin «contre le cinéma» commercial (p. 8). C'est donc le prisme de l'écriture, plutôt que de la réalisatrice – même si ce point n'est pas négligé – qu'on trouvera ici privilégié. L'A. rappelle aussi que le cinéma joue un rôle d'«embrayeur» dans la création, «tantôt suscitant les textes, tantôt les déployant dans une autre dimension qui les amplifie» (p. 28). Surtout, le cinéma pour Duras est «une disponibilité mentale, un déploiement de l'imaginaire, que vont susciter certains dispositifs matériels» (p. 9). Les lieux mêmes de Duras – comme la maison de Neauphle – peuvent être cinéma pour elle, tant ils conjoignent un lieu de la création et de l'écriture avec un lieu déployant un imaginaire cinématographique. Le «cinéma» de Duras n'est donc pas totalement réductible au film, même lorsqu'il s'incarne dans une réalisation filmique. Et même dans le cas d'un film bel et bien réalisé, chacun doit donc se faire son film, ou son cinéma, synonyme d'imaginaire intérieur. Ce qui expliquera à la fois son hostilité contre *L'amant* de Jean-Jacques Annaud, qui réduit la liberté infinie de l'imaginaire du spectateur, et la singularité de ses propres réalisations: jeux des voix

off dans *India Song*, ou creusement d'*India Song* dans *Son nom de Venise dans Calcutta déserte*, qui en reprend les voix sans les acteurs, atteignant ainsi cet «absolu du cinéma» où le lecteur/spectateur doit «remplacer ce qu'il ne voit pas par ce qu'il imagine» (p. 89). L'A. de cet essai en tire la conclusion d'un «cinéma de la pensée ..., un cinéma éminemment politique, critique des formes de représentations, de ce qui est donné à réalité. C'est aussi un cinéma de la parole, un cinéma de la conversation» (p. 103).