

**Lars Henrik Gass (Oberhausen)**

## **Vorbehalte gegenüber der Leidenschaft.**

### **Marguerite Duras und die Metaphorisierung der Welt**

Ich bedanke mich vielmals für die Einladung zu diesem Symposium, die mich ehrt, – umso mehr, als ich selbst zur Zeit doch eher ein Autor im Ruhestand bin. Über Marguerite Duras heute hier zu Ihnen zu sprechen, gelingt mir allerdings nur mit einem gewissen Vorbehalt, einer Einschränkung, die den Text – Sie hören, ich vermeide das Wort “Werk” –, also den Text und nicht so sehr die Person Duras betrifft, über die gerade nach ihrem Tod vieles zu lesen stand, was der Person – dieser Fiktion des Selbst – noch einiges mehr an Narration hinzufügte. Über Duras zu sprechen, nachdem die Person tot war, erschien lange Zeit nur noch möglich – ich müßte sagen: einträglich – durch ein Fortschreiben der Narration mit dem Namen Marguerite Duras – Sie hören, ich bestehe auf der harten Betonung des Namens, auch dies eine Fiktion. Es war die Biographie, die den Text immer unleserlicher machte. Wenn ich mit dem Begriff “Leidenschaft” (“passion”) im Zusammenhang mit Duras daher nicht sehr viel anzufangen weiß, dann deshalb, weil er Teil einer Fiktion gelebter Wirklichkeit ist, die ich unter Ideologieverdacht stelle. Der Tod der Person schien den Text der Autorin unleserlich, ja unlesbar, fast – verziehen Sie es mir – unerträglich zu machen in dem Maße wie ihm eine Narration post mortem hinzugefügt wurde: die Fiktion einer wirklichen Person. “Unerträglich” ist das Wort, das ich uns nicht ersparen kann. Über dem vollendeten oder vielmehr beendeten Text – dem Duras selbst noch rechtzeitig ein “C’est tout” hinzufügte – hatte sich jede mögliche Frage an den Text erledigt. Über Duras zu sprechen, heißt daher zu versuchen, ein Stück weit die Lesbarkeit des Textes wiederzuerlangen, indem man sich der Narration des Gelebten enthält.

Vielleicht, so meine Vermutung, wird dies nicht durch Interpretation geschehen können. Vielmehr könnte man zum Beispiel dem Vorbehalt, den man verspürt, den ich verspüre, ein wenig mehr Raum geben, als Interpretation dies üblicher Weise billigt. Man könnte einen Vorbehalt überhaupt einmal zulassen, auch wenn er zunächst diffus bleibt. Einen Vorbehalt freilich, der dem Text gilt, nicht der Person. Gleichwohl werden Sie wahrscheinlich diesen Vorbehalt am Ende einen privaten Überdruß nennen oder einen journalistischen, wenn ich Glück habe. Und ich werde Ihnen nicht Unrecht geben. Ich frage mich also, ob es die Mühe wirklich lohnt, Duras zu lesen. Ich frage mich, ob es überhaupt gelingen kann, zur Zeit und in diesem Rahmen. Und ich frage mich, ob es trotz der Bemühungen am Ende nicht besser gewesen wäre, den Text ungelesen sein zu lassen, vielleicht auch deswegen, weil es dem Gesagten nichts hinzuzufügen gibt. Es könnte also sein, daß die Lesbarkeit des Textes am Ende nicht wiederzuerlangen sein wird, vorerst.

**Lars Henrik Gass (Oberhausen)**

## **Réserves sur la Passion.**

### **Marguerite Duras et la métaphorisation du monde**

Je vous remercie de m'avoir invité à ce colloque ; je suis d'autant plus honoré que je suis en ce moment plutôt un auteur « à la retraite ». Si je vous parle de Marguerite Duras ce soir, ce n'est possible qu'avec une certaine réserve, une réserve qui concerne le texte – vous remarquez que j'évite le mot « œuvre » -, le texte donc et non la personne de Marguerite Duras, sur laquelle on a pu lire beaucoup de choses qui ont rajouté à sa personne – fiction du soi elle-même – un surplus narratif. Pendant longtemps après la mort de la personne, parler de Duras ne semblait possible – je devrais dire : lucratif – que par la poursuite de la narration portant le nom de Marguerite Duras – vous l'entendez, j'insiste sur la dureté de la prononciation de ce nom... ici encore c'est de la fiction. C'est la biographie qui a rendu le texte de moins en moins lisible. Si j'ai du mal à intégrer la notion de la passion dans une réflexion sur Duras, cela vient du fait qu'elle fait partie d'une fiction de réalité vécue envers laquelle j'émetts des doutes idéologiques. La mort de la personne semblait rendre le texte de l'auteur illisible, voire – excusez-moi pour ce mot – insupportable, dans la mesure où il se doublait d'une narration *post mortem* : la fiction d'une vraie personne. *Insupportable* est le mot que je ne peux pas nous épargner. Face au texte accompli ou plutôt terminé – auquel Marguerite Duras a rajouté à temps son « C'est tout » – plus aucune question concernant le texte n'avait lieu d'être. C'est pourquoi parler de Duras signifie retrouver d'une certaine façon la lisibilité du texte, en écartant la narration du vécu.

Je suppose que ceci ne pourra pas se faire par l'interprétation. Pourquoi ne pas donner à la réserve que l'on ressent – que je ressens – plus de crédit que celui que lui accorde généralement l'interprétation ? On pourrait admettre une réserve, même si elle reste tout d'abord diffuse. Une réserve qui concerne le texte, bien évidemment, et non pas la personne. Cette réserve, il y a de fortes chances pour que vous l'appeliez une saturation personnelle ou bien journalistique, dans le meilleur des cas. Et je ne vous contredirai pas. Je me demande si la lecture de Marguerite Duras vaut le coup en fin de compte. Y arrivera-t-on, aujourd'hui, et dans ce contexte ? N'aurait-on pas dû – malgré toutes les peines que l'on s'est données – laisser le texte de côté sans le lire, pour la seule raison qu'il n'y a plus rien à rajouter à ce qui a été dit ? Il se pourrait donc que la lisibilité du texte ne puisse être retrouvée, pour le moment.

Diesen Vorbehalt, von dem ich spreche und den ich weiter unten zu formulieren versuche, habe ich schon einmal, vor Jahren in *Das ortlose Kino – Über Marguerite Duras* (Bochum 2002), vielleicht noch unbeholfener als heute, bei Duras begrifflich zu fassen versucht. Dort hatte ich behauptet, zumindest verstehe ich es heute so, daß die Filme von Duras sich der Metapher gegenüber resistenter zeigen als die Bücher. Die Filme der Duras sind meiner Ansicht nach einer der bedeutsamsten Versuche, den literarischen Text neu zu denken, denn das künstlerische Verfahren stellt sich hier einem dem Grunde nach philosophischen Problem, einem kognitiven Anliegen, der Frage: „Was heißt Denken?“ Ich erinnere zur Sicherheit daran, denn man droht es hin und wieder zu vergessen: Duras schrieb über fast 20 Jahre hinweg fast ausschließlich für ihre Filme. Die Texte verlangten nach dem Bild; sie mußten gehört werden, um lesbar zu werden. Duras hat das schon früh, Ende der 60er Jahre, an einem Film von Straub/Huillet benannt: Es wäre falsch, sagt sie, den Text nicht parallel zu den Bildern zu hören. Duras beginnt, eine Literatur jenseits des Buches zu denken.

Die „Literatur“ – ein Wort, das ich mangels einer besseren Bezeichnung in Anführung setze – kann ihr Anliegen nur noch durch den Film, durch etwas Vorsprachliches einlösen. Man muß sich diese Anmaßung vorstellen: Erst der Tod der Literatur erlaubt der Sprache ihre symbolische Kraft neu zu entfalten, affirmativ zu sein und im Sichtbaren etwas lesbar zu machen, das nicht Teil des Sichtbaren ist. Die Frage: „Was heißt Denken?“, die sich in diesem Anliegen artikuliert, ist allein vor dem Hintergrund der Shoah verständlich, der Frage: „Wie kann man etwas denken, das dem Wesen nach unsichtbar ist?“ Anders gesagt: Welche Rolle bleibt dem Denken in dem Wieselenspiel der Bezeichnung, wenn es dem Abwesenden keine Faktizität mehr hinzufügen kann, also etwas, das war?

Es ist aufschlußreich, daß sich die literaturwissenschaftliche Rezeption von Duras in Deutschland dieser Fragestellung nahezu vollkommen verschlossen hat. Für sie blieb der Text „Literatur“ und der Film „Verfilmung“. Die einzige mir bekannte Ausnahme stellt Klaus Theweleit dar. In Deutschland traf aber auch die Publikation von Gilles Deleuzes beiden Kinobüchern weitgehend auf Ratlosigkeit. Wahrscheinlich hat das seinen Grund darin, daß deren alles entscheidendes Anliegen entweder nicht verstanden oder nicht geteilt wurde, nämlich aufzuzeigen, daß das Kino eine Analogie zur Philosophie darstellt, daß Kino ein Denken in Bildern und Tönen ist, so wie die Philosophie ein Denken in Begriffen. Ich wollte in *Das ortlose Kino* daher nicht zuletzt auch deutlich machen – mitunter vielleicht etwas halbstark –, daß Duras sich in ihren Filmen ganz auf der Höhe eines philosophischen Problems zeigt.

Cette réserve dont je parle et que je vais essayer de formuler par la suite, j'ai tenté une fois déjà de l'exprimer. C'était il y a plusieurs années dans *Das ortlose Kino – Über Marguerite Duras* (Bochum 2002, « *Le cinéma sans lieu – M.D.* »), encore plus maladroitement qu'aujourd'hui peut-être. J'y avais affirmé, du moins c'est ainsi que je le comprends aujourd'hui, que les films de Marguerite Duras se montraient plus résistants à la métaphore que ses livres. Les films de Duras sont à mes yeux la tentative la plus significative de repenser le texte littéraire, car l'activité artistique y est confrontée à un problème philosophique au fond, une demande cognitive, à la question : « Que signifie l'acte de penser ? ». On risque de l'oublier, c'est pourquoi je le rappelle : pendant presque 20 ans Marguerite Duras n'a écrit pratiquement que pour ses films. Les textes avaient besoin de l'image, il fallait les entendre pour qu'ils deviennent lisibles. Duras l'a remarqué tôt déjà, à la fin des années 60, concernant un film de Straub/Huillet : « il serait injuste, dit-elle, de ne pas écouter le texte parallèlement aux images ». Duras ose penser une littérature au-delà du livre.

Le film, antérieur à la langue, doit intervenir pour que la « littérature » – un mot que je mets entre guillemets, faute de meilleur terme – puisse assumer sa mission. Figurons-nous cette affirmation : la mort de la littérature permet à la langue d'acquérir à nouveau sa force symbolique, d'être affirmative et de rendre lisible dans le visible des choses qui ne sont pas de l'ordre du visible. La question « Que signifie l'acte de penser ? », qui apparaît dans cette approche, ne peut être comprise qu'en y incluant la Shoah, cette autre question : comment penser une chose qui de par sa nature est invisible ? Autrement dit : quel rôle peut jouer la pensée dans le jeu libre des significations si elle n'arrive plus à rajouter de la facticité à l'absence, quelque chose qui a été ?

Il est intéressant de constater que les spécialistes de la réception de Duras en Allemagne ne se sont pratiquement jamais posé cette question. Pour eux le texte restait « littérature » et le film restait « mise en film ». La seule exception que je connaisse est Klaus Theweleit. Même les deux livres sur le cinéma de Gilles Deleuze furent accueillis avec une certaine perplexité en Allemagne lors de leur publication. Probablement parce que son message ne fut pas compris, ou bien il fut contesté, message qui consistait à démontrer que le cinéma est analogue à la philosophie, qu'il est une pensée en images et en sons, tout comme la philosophie est une pensée en concepts. Dans *Das ortlose Kino* j'ai voulu insister sur le fait que dans ses films Duras soulève un véritable problème philosophique.

Gleichwohl ist alles nicht ganz so einfach. Die Filme der Duras bewahren ihre Texte nicht vor der Metapher (fast hätte ich gesagt: erretten). Mein Vorwurf lautet, daß die Filme ihr künstlerisches Verfahren genau an der Stelle durchkreuzen, wo sie es am konsequentesten verfolgen. Es erscheint mir in der Tat so, daß die Filme genau dort scheitern, wo sie ihr eigentliches Anliegen einlösen: eine lesbare Welt, ein nicht-optisches Sehen. Das muß im folgenden ausgeführt werden.

Ich will die Dinge nicht unnötig verrätseln und in die Länge ziehen, nur müssen wir gerade an dieser Stelle genau genug sein. Wenn ich hier und heute sogar hoffe, etwas schneller zur Sache kommen zu können, so im Vertrauen auf unsere gemeinsame Kenntnis der Materie. Um all das in der wenigen zur Verfügung stehenden Zeit anschaulich zu machen, möchte ich mich auf Texte und Filme der Periode 1979-1982 beschränken. Dafür gibt es Gründe: Es ist die Zeit, in der die wichtigsten Filme der Duras entstehen. Es entstanden aber auch die vielleicht am wenigsten gelungenen, es entstanden die letzten Filme. Und es ist die Zeit, in der sich Duras auch wieder den Büchern zuwendet.

Die Besonderheit der vier Kurzfilme *Cesarée* (1979), *Les Mains négatives* (1979), *Melbourne* (1979) und *Vancouver* (1979) besteht darin, daß Duras sich zuvor entschlossen hatte, das Material dafür aus ihrem eigenen, in ihren Augen mißlungenen Film *Le Navire Night* (1978) zu verwenden und für dieses Material neue Texte zu schreiben, also ausgehend von dem, was das Material zeigt. Ähnlich war sie bereits bei früheren Filmen verfahren.

“Aurélia Steiner” wendet sich in *Melbourne* an einen unbekanntem Anderen. Der Brief ist hier das Medium einer unmöglichen Kommunikation mit dem Abwesenden. Die achtzehnjährige Frau kann nicht erlebt haben kann, wovon sie schreibt, ihre angebliche Geburt im Konzentrationslager beim Tod ihrer Eltern. Sie wendet sich an einen ihr unbekanntem toten Mann oder Vater: “Ich schreibe Ihnen die ganze Zeit, immer das, sehen Sie.” (“Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez.”) Duras scheint auf den ersten Blick lediglich eine Fiktionalisierung des Historischen vorzunehmen: “Es existiert keine Erinnerung von dem was war. Nichts bleibt erhalten. Kein Schatten des Durchgang zwischen Licht und Nacht.” (“Le souvenir n'existe pas de qui était là. Rien n'accroche. Pas l'ombre du passage entre la lumière et la nuit.”) Duras löst das Vergangene von den Dokumenten und das Sehen von der Erfahrung.

Tout n'est pourtant pas si facile. Les films de Duras ne peuvent pas maintenir (j'ai failli dire : sauver) leur texte à l'abri de la métaphore. Mon reproche envers les films est qu'ils font une croix sur leur procédé artistique à l'endroit même où ils le poursuivent de la manière la plus cohérente. J'ai l'impression que les films échouent exactement là où ils atteignent leur but : un monde lisible, une vision non-optique. J'expliquerai ceci par la suite.

Je ne veux ni rendre floues ni rallonger les choses inutilement, mais à ce niveau, je me dois d'être assez précis. Et si j'ai l'espoir de pouvoir avancer plus vite ce soir, c'est parce que j'ai confiance en notre connaissance commune du sujet. Afin de rendre tout ceci plus clair, aux vues du peu de temps que j'ai, je me limiterai à une analyse des films de la période '79-'82. Il y a deux raisons pour ce choix : d'une part, il s'agit de la période durant laquelle les films les plus importants de Duras ont été tournés. D'autre part apparaissent aussi pendant cette période ses films les moins réussis, les derniers. Et c'est le temps du retour de Duras vers les livres.

La caractéristique commune des quatre courts-métrages *Césarée* (1979), *Les mains négatives* (1979), *Melbourne* (1979) et *Vancouver* (1979) est que pour leur production, Marguerite Duras a décidé d'utiliser le matériel de son propre film *Le Navire Night* (1978), raté à ses yeux, et d'écrire de nouveaux textes pour ce matériel, partant donc de ce que le matériel montre. Elle avait déjà travaillé de manière similaire lors d'autres tournages.

« Aurélia Steiner » s'adresse dans *Melbourne* à un Autre inconnu. La lettre est ici le médium d'une communication avec l'Absent. La jeune femme de dix-huit ans ne peut pas avoir vécu ce dont elle parle, sa naissance prétendue au camp de concentration lors de la mort de ses parents. Elle s'adresse à un homme ou père mort qui lui est inconnu : « Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez. ». A première vue Duras semble tout simplement entreprendre une fictionnalisation de l'historique : « Le souvenir n'existe pas de qui était là. Rien n'accroche. Pas l'ombre du passage entre la lumière et la nuit. » Duras dissout le passé des documents et la vision de l'expérience.

Wenn die Namen und Dokumente zu bezeichnen aufhören, beginnen die Körper und Dinge für den Blick, der seine Geschichte sucht, die Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem zu verlieren. Das Ganze (“le tout”) ist niemals vergangen; vergangen sind die Wahrnehmungen, verloren die Dokumente. So entsteht in *Aurélia Steiner* das Drama eines exzentrischen, weil unmöglichen Einschreibungsversuchs: Der Tod tritt solange nicht ein, wie das Schreiben nicht zu lesen aufhört.

Der Fluß in *Melbourne* versetzt das Bild in ein gleichmäßiges Fließen. Duras berichtet, bei den ersten Aufnahmen sei zunächst noch zu viel von den Ufern und Böschungen und zu wenig vom Wasser zu sehen gewesen. Das Wasser habe jedoch zur “Achse des Films” werden müssen. Es sollte kein Film über den Fluß, es sollte ein Film über den Tod, über das Unmögliche entstehen. Das Wasser, als das Feld der Projektion, bildet keine Grenze, die ein für allemal überschritten werden müßte, um zur Wirklichkeit zu gelangen. Man muß dieser einen, absoluten, weil unüberwindbaren Grenze der Projektion entlang die Trennung zwischen innen und außen, Gegenwart und Vergangenheit, Dokument und Fiktion in Frage stellen. Die Korrespondenzen zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten dürfen nicht zur Metapher gerinnen. Die Frage “Wo sind Sie?” (“Où êtes-vous ?”) oder “Wie kann ich Sie erreichen?” (“Comment vous atteindre ?”) übersetzt sich in einem ziellosen Zoom-Schwenk, um nach möglichen Ankerplätzen für einen exzentrischen Blick Ausschau zu halten: nach Personen, Kisten, Wachtürmen, Bäumen, Monumenten. Manchmal endet eine solche Bewegung auf dem Wasser, als ob diese glitzernde, niemals glatte Oberfläche, auf der die Dinge zerbersten, das äußerste Stadium der Operation selbst wäre, die sichtbare Fülle des Bildes in eine Leere umschlagen zu lassen. Das Bild gewinnt einen bestimmten, wenn auch spontanen Grad der Verdichtung, der es virtuell sein läßt, seine Sichtbarkeit entformt und aus der Gegenwart spült. An der Materie des Wassers, die dort das Bild ausfüllt, zerfällt die Unterscheidung zwischen Bild-Inhalt und Bild-Rand: Das Bild ist nicht einrahmbar. Das Wasser enthält auf seiner Oberfläche alle Ebenen des Vergangenen. Der Text handelt von einem riesigen Bildraum des Vergangenen.

Die monologische Briefform des Textes hat appellativen Charakter. Der Text müsse “hinausgehen” (“sortir”), sagt Duras. Er ist gewissermaßen ein Anrennen gegen jene Tore, die bei jedem Durchschreiten erneut eine Öffnung am Horizont ankündigen, die zu durchschreiten ist. Der Film stellt dadurch selbst ein Denken dar und repräsentiert es nicht; er ist mental, doch nicht abstrakt. Es handelt sich hier nicht mehr um eine Beziehung zwischen Literatur und Film, sondern um eine Beziehung zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten, die sich durch den Film artikuliert.

Là où les noms et les documents cessent de faire sens, les corps et les choses commencent à perdre la distinction entre l'animé et le non-animé. Le tout n'appartient jamais au passé, ce sont les perceptions qui relèvent du passé, ce sont les documents qui sont perdus. Ainsi naît dans *Aurélia Steiner* le drame d'une tentative d'inscription, excentrique à cause de son impossibilité : la mort n'intervient pas tant que l'écriture ne cesse pas de lire.

La rivière dans *Melbourne* donne l'image d'un flux régulier. Duras explique qu'au début les enregistrements ont montré trop de rives et de berges et pas assez d'eau. Il fallait cependant que l'eau devienne „l'axe du film“. Non pas un film sur une rivière, mais un film sur la mort, sur l'impossible qui se produit. L'eau, en tant que champ de la projection, n'est pas une frontière qui devrait être franchie une fois pour toutes afin d'arriver à la réalité. Le long de cette frontière unique de la projection, absolue, car elle aussi insurmontable, il faut mettre en question la séparation entre le dedans et le dehors, le présent et le passé, le document et la fiction. Les correspondances entre les déclarations et les visibilitées ne doivent pas être figées dans la métaphore. La question „Où êtes vous ?“ ou „Comment vous atteindre ?“ se traduit par une rotation du zoom qui ne se fixe pas, qui cherche des points d'ancrage possibles pour poser un regard excentrique : des personnages, des caisses, des miradors, des arbres, des monuments. Quelquefois un tel mouvement s'arrête sur l'eau, comme si cette surface étincelante et jamais lisse sur laquelle les choses se cassent était le stade ultime de cette opération qu'est le passage de l'abondance visible de l'image au vide. L'image gagne un certain degré de compression – même s'il reste spontané – qui la rend virtuelle, qui déforme sa visibilité et qui la rince du présent. Confrontée à la matière de l'eau, qui y remplit l'image, la distinction entre le contenu de l'image et son bord devient plus floue : l'image n'est plus „encadrable“. A sa surface, l'eau contient tous les niveaux du passé. Le texte constitue un immense espace de l'image du passé.

La forme monologue de la lettre appelle à interprétation. Le texte devrait „sortir“, dit Duras. C'est comme se lancer contre des portes qui, chaque fois franchies, annoncent une nouvelle ouverture vers le prochain horizon à franchir. Le film par-là devient pensée et non plus représentation ; il est mental, mais pas abstrait. Ce n'est plus la relation entre littérature et film, mais celle entre déclarations et visibilitées qui s'articule à travers le film.

So wird auch die Grenzziehung zwischen Fiktion und Dokumentation hinfällig, denn diese beruhte auf der Evidenz von "Faktizitäten". Der "analogische" Charakter des photographischen Bildes verankerte das "Als ob" noch tiefer in der Wirklichkeit als die Malerei. Foucault hat bei Magritte gezeigt, daß die Sichtbarkeiten einer jeden Darstellung stets sehr geschwätzig waren, da sie affirmatorisch festlegten, wem sie glichen, und tautologisch unentwegt zu bestätigen hatten, was sie zeigten. Nur durch Affirmation, nur durch eine Behauptung von Ähnlichkeit konnte etwas gleichen und abbilden, etwa: Dies ist eine Pfeife (und kein Blumentopf). Die Darstellungen riefen geradezu nach den Namen, die sich als Komplizen um den Rahmen herumtrieben, der sie umschloß. Sie stellten etwas dar, das lautstark wiederholte, was die Namen und Sätze behaupten, indem sie ihre Bezeichnungen wie Harpunen auswerfen, um die Dinge zu benennen. Duras nimmt nun dem photographischen Bild seine dokumentarische Funktion, um in ihm etwas sichtbar werden zu lassen, das ihm niemals angehörte, etwas Unphotographierbares; es muß an ihm ein sinnlicher Widerstand gegen die Festlegung des Sichtbaren hervorgetrieben werden. So begeht sie eine noch weitaus folgenreichere Übertretung gegenüber dem Vergangenen als Claude Lanzmann mit seinem Film *Shoah* (1985).

Bei Lanzmann zeigt das Bild eine Leere oder Abwesenheit, die – wie Gertrud Koch sagt – von der Vorstellung mit Faktizität aufgefüllt werden muß. Daher müssen die Personen das Unglaubliche wiederholen. Diese Fiktionalisierung dient einer Injektion des Ähnlichen in das Sichtbare, denn dieses kann ja nur zeigen, was "ist". Bei Lanzmann "dokumentieren" die Bilder Hohlräume, Räume, aus denen die Faktizität allmählich entweicht oder bereits entwichen ist. Die Wörter und die Kamera aber heften das Bild an eine vergangene Faktizität, die es ein letztes Mal noch Dokument sein läßt. *Shoah* reflektiert genau jenen historischen Moment, wenn das Vergangene seine Faktizität gesellschaftlich einbüßt und – wie Lyotard sagt – zum "Widerstreit" wird. Einmal unsichtbar geworden, muß es schon bewiesen werden; einmal zu beweisen, droht es schon seine Existenz aufs Spiel zu setzen. Jenes Ereignis verschwindet mit den Spuren und den Überlebenden. Diese werden gleichermaßen zu Opfern der Nachwelt, wenn das Ereignis, die Shoah, geleugnet wird.

Die Bilder verlieren ihre Evidenz nicht so sehr, weil in ihnen nichts mehr überliefert wird, sondern weil Aussagen entstanden sind und ihnen zeitgenössisch werden, die sie von einer (müßte ich sagen "ihrer"?) Faktizität abtrennen. Die Aussagen sollen die Sichtbarkeiten ein letztes Mal noch zum Sprechen bringen; im Gegensatz zu den Zeugen schweigen sie jedoch stumpfsinnig. Jetzt kann an den Orten, die einst Spur des Maßlosen und absolute Grenze der Aussagen waren, ausgesprochen werden: Dieses Bild ist kein Dokument.

Ainsi la frontière tracée entre fiction et document devient caduque, car elle repose sur l'évidence des „facticités“. Le « comme si » est ancré encore plus profondément dans la réalité, non pas par la peinture, mais par le caractère „analogique“ de l'image photographique. Foucault a montré chez Magritte que les visibilités de toute démonstration en disaient toujours beaucoup, puisqu'elles fixent de manière affirmative leurs ressemblances et qu'elles doivent sans cesse confirmer de façon tautologique ce qu'elles montrent. C'est par l'affirmation seulement, par une hypothèse de ressemblance qu'une chose peut ressembler et représenter, comme par exemple : ceci est une pipe (et non pas un pot de fleurs). Les images appellent véritablement les noms, compères complices traînant autour du cadre qui les entoure. Elles représentent quelque chose qui répète à voix haute ce qu'affirment les noms et les phrases en lançant comme des harpons leurs désignations pour nommer les choses. Ici, Duras ôte à l'image photographique sa fonction documentaire pour rendre visible en elle quelque chose qui ne lui a jamais appartenu, quelque chose de non „photographiable“ ; il faut développer en elle une résistance sensible contre la détermination du visible. Ainsi elle dépasse le passé encore plus conséquemment que Claude Lanzmann dans son film *Shoah* (1985).

Chez Lanzmann l'image montre un vide, une absence qui – comme le dit Gertrud Koch – doivent être comblés par l'idée de facticité. C'est pourquoi les personnages sont obligés de répéter l'incroyable. Cette fictionnalisation sert à injecter le similaire dans le visible, car celui-ci ne peut montrer que ce qui est. Chez Lanzmann les images manifestent des cavités, des espaces qui se vident progressivement de leur facticité, ou qui en sont déjà vidés. Les mots et la caméra fixent l'image sur une facticité passée qui la fait être document une dernière fois. *Shoah* médite exactement ce moment historique au cours duquel le passé perd sa facticité dans la société et devient controversé, comme le dit Lyotard. Qu'il s'agisse de l'invisible, il faut déjà le prouver ; et en cherchant les preuves, l'existence même se trouve remise en question. Cet événement disparaît avec les traces et les survivants. Ceux-ci deviennent ainsi des victimes de la postérité quand l'événement, la Shoah est niée.

Si les images perdent leur évidence ce n'est pas tant parce qu'elles ne transmettent plus rien, mais parce que des propos ont vu le jour, sont devenus leurs contemporains, et les ont coupées d'une (devrais-je dire : leur ?) facticité. Les propos doivent faire parler les visibilités une dernière fois, mais contrairement aux témoins, ils s'entêtent à se taire. Alors on peut s'exprimer, là où jadis se trouvaient la trace du démesuré et la limite absolue des propos : cette image n'est pas un document.

Lanzmann muß unentwegt jene ausschließlich aktuelle Zeit durchbrechen, die die Shoah zu umgrenzen, zu entrücken und zu lokalisieren droht und sie als Faktum unaufhaltsam im Vergessen und in den Dokumenten selbst untergehen läßt.

Betrachtet man Lanzmanns Film mit Hilfe von Foucaults Magritte-Analyse, so scheint er die verlorene Ähnlichkeit des Sichtbaren aus der Zeit heraufholen zu wollen. Das Bild gleicht sich nicht selbst; denn etwas in ihm, das der Zeit und nicht dem Sichtbaren angehört, "fehlt". Was fehlt, kann nicht dargestellt werden, es muß durch die appellative Struktur einer Wiederholung "aufgerufen" werden. Eine solche Affirmation betrifft eine Ähnlichkeit im Bild, die an einem Ort "gewesen" ist und unsichtbar wurde. Die Einstellung rahmt also ein Bild, das zu machen vergessen wurde und dadurch ein Dokument hätte werden können. Lanzmann muß, sagt Theweleit, einen Raum der Re-Inszenierung schaffen, um das Vergangene als stringenten Zug des Jetzigen hervortreten zu lassen. Das verweist auf eine entscheidende Voraussetzung bei Magritte: Hier halten die Aussagen die Affirmation des Sichtbaren gleichsam nur in Schach (Dies ist keine Pfeife), so daß die Ähnlichkeiten sich nicht auf den Sichtbarkeiten niederlassen können. Die Aussagen schneiden ihrer eigenen Affirmation das Wort ab und verdichten sich selbst zu autonomen, gravitatischen Sichtbarkeiten, die zum Sichtbaren in eine neue, gleichartige Beziehung treten. So hat Magritte, für den jede Aussage die notwendige strategische Negation einer Sichtbarkeit ist, nur die Affirmation des Ähnlichen angetastet (der Aussage: Dies ist eine Pfeife) und damit nur eine Beziehung der Negation zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten geschaffen (Dies ist keine Pfeife).

Auch bei Duras werden die Sichtbarkeiten daran gehindert, sich selbst zu ähneln; gleichwohl aber ähnelt das Sichtbare sich nur deshalb nicht, weil die Aussagen dem Sichtbaren eine Affirmation geben, die sich im Gegensatz zu Lanzmanns Film nicht in einem unmittelbar historischen Sinn bezieht. Hier verweigern die Aussagen die Affirmation des Ähnlichen, um der Sprache eine neuartige Kraft zur Affirmation zu verleihen, die sich auf keine Referenz, kein Objekt und keine Faktum bezieht, seien sie auch noch so vergangen oder noch so sichtbar. So verliert die Shoah bei Duras den Status eines historischen Fakts, des Gewesenen. Die Shoah wird vielmehr ein Zeichen. Das Vergessen wird, jenseits der Dokumente, ein Denken des Unmöglichen, das gleichwohl stets Gefahr läuft, zu enthistorisieren. Die Sprache konnte ihre eigene Kraft zur Affirmation nur wiederfinden, wenn sie darauf verzichtete, ähnlich sein zu wollen, während auch der Film nur durch einen Verzicht auf Darstellung eine lesbare Welt hatte erkennbar machen können. Bild und Sprache bedurften einander, um eine ihnen jeweils eigene Beschränkung zu überwinden und einen solchen Raum des Denkens zu etablieren. Das Begehren läßt die Bezeichnungen umherirren und nicht zur Ruhe kommen auf einer hastigen Suche nach dem Ähnlichen, nach einer Entsprechung zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten.

Lanzmann doit constamment dépasser ce temps exclusivement actuel qui menace de limiter, retrancher et localiser la Shoah et qui provoque sa perte dans l'oubli et dans les documents.

A la lumière de l'analyse de Magritte par Foucault, le film de Lanzmann semble vouloir placer la similitude perdue du visible hors du temps. L'image ne se ressemble pas, car il lui manque quelque chose qui appartienne au temps et non au visible. Ce qui manque ne peut pas être représenté, il doit être « appelé » par la structure appellative d'une répétition. Une telle affirmation concerne une similitude dans l'image qui « a été », dans un lieu, et qui est devenue invisible. Le plan représente une image qu'on a oublié de prendre mais qui aurait pu par une simple prise devenir un document. Lanzmann doit créer un espace de la remise en scène, dit Theweleit, pour faire du passé un point pesant de l'actuel. Ceci renvoie à une condition évidente chez Magritte : ici, les propos gardent le contrôle sur l'affirmation du visible (Ceci n'est pas une pipe), et les ressemblances ne peuvent donc pas reposer sur des visibilitées. Les propos coupent la parole à leur propre affirmation et se résument à des visibilitées autonomes, qui entrent dans une relation nouvelle avec le visible, une relation d'égal à égal.

Ainsi Magritte, pour qui tout propos constitue la négation stratégiquement nécessaire d'une visibilité, n'a touché qu'à l'affirmation du similaire (le propos : ceci est une pipe), et il a créé une relation de négation entre des propos et des visibilitées (Ceci n'est pas une pipe).

Chez Duras également la ressemblance des visibilitées est empêchée ; en même temps, la non-ressemblance du visible tient au fait que, contrairement au film de Lanzmann, les propos n'affirment pas le visible dans un sens historique direct. Ici, les propos refusent l'affirmation du similaire pour doter la langue d'une nouvelle force affirmative, qui ne renvoie à aucune référence, aucun objet ou fait, quel que soit leur degré d'historicité ou de visibilité. Ainsi la Shoah perd chez Duras le statut d'un fait historique, d'un passé. La Shoah devient plutôt un signe. L'oubli devient, à l'écart des documents une pensée de l'impossible, qui en même temps est continuellement menacée de la « déshistorisation ». La langue ne pouvait retrouver sa force affirmative qu'en renonçant à la similitude, alors que le film n'avait pu rendre atteignable un monde lisible que par le renoncement à la représentation. L'image et la langue étaient interdépendants afin de pouvoir surmonter leur limitation réciproque et d'établir un tel espace de la pensée. Le désir plonge les désignations dans une errance et une recherche hâtive du similaire, une correspondance des propos et des visibilitées.

Das Begehren bei Duras ist daher kein Sein und keine Erfahrung, nichts Gelebtes, sondern ein Symptom des poetologischen Verfahren selbst. Das Begehren ist nicht Ausdruck eines “leidenschaftlichen Lebens” (“d’une vie de passion”). Hier führt kein Trampelpfad zurück ins wirkliche Leben. Es dient dazu, die Zeichen zu theatralisieren, das heißt, ihnen die Affirmation zu verleihen, die sie benötigen, um das Sichtbare lesbar zu machen. Eine eingehende Analyse der Erzählung *L’Homme assis dans le couloir* könnte dies am Text zeigen: Die obszöne Inszenierung, die wir zu beobachten scheinen, ist in der Tat ein Sein der Sprache, wie Blanchot sagt: Sie liegt gleichsam “über der Szene” (“ob-scène”). Die Zunge (“langue”), die wir sehen, ist die Sprache (“langue”), die in ihr eigenes Sein eindringt und hervorbringt. Duras hat gerne auf der Klaviatur der Leidenschaft gespielt und damit ihre Bücher verkauft. Dies aber ließ vergessen, daß das Begehren lediglich die Form eines poetologischen Verfahrens ist, eines nicht-optischen Sehens.

Alles sei überall, sagt Duras; man müsse die Orte nur zu sehen wissen: “Man muß das Außen auf sich zukommen lassen.” (“Il faut laisser venir l’extérieur à vous.”) Das “Passepartout-Bild” (“image passe-partout”), das sie in ihren Filmen sucht, ist aber kein beliebiges oder willkürliches Bild. Es nähert sich einer kaum bestimmbaren Schnittstelle zwischen Abstraktion und Dokumentation, an der das Bild zu beiden Seiten unentwegt zu scheitern droht. An dieser Schnittstelle vollzieht sich zugleich die historisch durchgesetzte Trennung, die Grenze zwischen der Schrift und dem Sichtbaren, dort, wo das eine lesbar wird und das andere unsichtbar. Duras sagt, es sei eine leere Geschichte, ein “leerer Raum, der gefüllt werden muß”. Das Sichtbare wird zur Einschreibefläche. Der Film handelt vom Unsichtbarwerden des Historischen und dem Lesbarwerden des Sichtbaren.

Duras vertritt hier eine ähnlich mystische Geschichtsauffassung wie Edmond Jabès, der sagt, das gesamte Gedächtnis der Welt sei in einem Sandkorn enthalten. Marcel Mauss hat in seiner Theorie der Magie auf eine solche Verschränkung von Lesen, Deuten und Beschwören in der Wahrnehmung des Ähnlichen hingewiesen. Nach Mauss erzeugt die magische Geste – ein Wort, ein Gemurmel, ein Blick – die Ausdifferenzierung eines exklusiven Milieus. Dieses schließt sich symbolisch ab und ruft darauf verschiedene soziale, psychologische und physiologische Sonderbedingungen hervor. Der scheinbar zufällige Charakter des Ortes wird durch die magischen Gesten und Spezialsprachen, durch die Ritualisierungen und Formalisierungen – oft genügt das Aussprechen eines Namens oder nur eine bestimmte Intonation – zu einem Ort sympathetischer Kontiguität: “Ähnliches bringt Ähnliches hervor.” Mauss zitiert daher die alchemistische Formel: “Eins ist Alles, und Alles ist in Einem.” Die minimale Voraussetzung für das Eintreten der Formalisierung ist die symbolische Zuwendung des Ausführenden zum formalisierbaren Milieu, das somit eine hinreichende Geschlossenheit erhält.

Le désir chez Duras n'est donc ni être ni expérience, rien de vécu, mais un symptôme du procédé poétologique. Le désir n'est pas l'expression d'une « vie de passion ». Il n'y a pas de piste battue pour le retour dans la vraie vie. Il sert à théâtraliser les signes, c'est-à-dire à les doter de l'affirmation qu'il leur faut pour rendre lisible le visible. Une analyse du récit *L'homme assis dans le couloir* pourrait le montrer par rapport au texte : la mise en scène obscène que nous semblons regarder n'est en vérité qu'un état de la langue, comme le dit Blanchot : elle est « ob-scène ». La langue (la partie de la bouche, die Zunge) que nous voyons est la langue (langage, die Sprache) qui entre dans son propre être et en fait remonter des choses. Duras a bien aimé jouer dans le registre de la passion et a ainsi vendu ses livres, mais on a oublié que le désir n'est rien d'autre que la forme du procédé poétologique, d'une vision non-optique.

Tout est partout, dit Duras, il ne faut rien que savoir voir les lieux : « Il faut laisser venir l'extérieur à vous ». L'image passe-partout qu'elle cherche dans ses films n'est pourtant pas une image arbitraire, choisie par hasard. Elle s'approche d'un point de jonction quasiment indéfinissable entre l'abstraction et le document, où l'image craint d'échouer sans cesse des deux côtés. A ce point de jonction s'effectue en même temps la séparation historique, la limite entre l'écriture et le visible, là où l'une devient lisible et l'autre invisible. Duras parle d'une histoire vide, d'un « espace vide qu'il faut remplir ». Le visible devient le support de l'inscription. Le film traite du passage de l'historique à l'invisible et du visible au lisible.

Duras partage ici les mêmes idées qu'Edmond Jabès qui affirme que toute la mémoire du monde est renfermée dans un grain de sable. Dans sa théorie sur la magie, Marcel Mauss a souligné un tel croisement entre lecture, interprétation et conjuration de la perception du semblable. Selon Mauss, le geste magique – un mot, un murmure, un regard – différencie un milieu exclusif. Celui-ci se ferme symboliquement et implique différentes conditions sociales, psychologiques et physiologiques particulières. De par les gestes magiques et les langues spéciales, de par les rituels et les formalismes – souvent il suffit de dire un nom ou d'utiliser une intonation particulière –, le caractère en apparence hasardeux du lieu se rapproche d'un lieu de contiguïté sympathétique : « Le semblable engendre le semblable », Mauss cite donc la formule alchimiste : « L'un est le tout et le tout est dans l'un ». La condition minimale pour l'apparition du formalisme est l'affection symbolique de l'interprète pour le milieu. Ce milieu peut être formalisé et permet d'obtenir de cette manière une unité suffisante.

Dieses Verfahren knüpft ein ideelles, ein faszinierendes, doch keineswegs theoretisches oder gar illusorisches Band zwischen Denken, Wunsch und Sichtbarem. Die Theatralisierung der Zeichen – die “Leidenschaft” (“passion”), wenn Sie so wollen – ist also der Versuch, die wesentliche Nichtübereinstimmung zwischen Aussagen und Sichtbarkeiten in einen Raum des Denkens zu verwandeln. Denken heißt diese Nichtübereinstimmung begreifen.

Der Ort, den Aurélia fixiert, ist nicht erinnerbar. Er berührt keine historische Faktizität, und er ist doch nicht fiktional. Dies ist die Situation von *Melbourne*: Geschichte als eine erinnerbare und quantifizierbare Faktizität zu überwinden, ohne sie geradewegs durch Geschichten, durch Fiktion zu ersetzen. Die Alternative besteht nicht zwischen dem Faktischen und dem Fiktionalen, dem Vergangenen und dem Möglichen. Das Denken muß sich auf einen grundlegenden Widerspruch einstellen, der sich in der Fahrt auf dem Fluß darstellt: Wie kann in der Sprache, die aus Maßstäben und Metaphern besteht, etwas Maß- und Bildloses gedacht werden? In dem Scheitern der Bezeichnung, in der Unmöglichkeit der Erzählung, das heißt in dem Zwischenraum, der sich dem Denken darbietet, dem unmöglichen Sein, wird etwas Unvorstellbares denkbar, das der Zeit, die das Denken gleichsam einrahmt, angehört und nicht dem Sichtbaren, an dem es lesbar wurde. Und genau das hat Sartre wahrscheinlich niemals an Freud verstanden: daß das Unbewußte nicht ein vergangenes Sein ist. Und doch ist es keine reine Fiktion. Ich möchte daher noch einmal an die entscheidende Stelle in Heideggers Brief über den Humanismus erinnern: Wird Geschichte als vergangenes Sein betrachtet, so gerät aus dem Blick, wie die Betrachtung Geschichte schreibt. Ich teile Heideggers Schlußfolgerungen nicht, aber das Problem – ich nenne es: die Sorge um Sprache –, das bleibt bestehen.

Das poetologische Verfahren der Duras, die Lesbarkeit der Welt herzustellen, läuft aber genau an der Stelle in die Falle der Ideologie, wo sich dem Willen zum Schreiben etwas bereits historisch und sozial Artikuliertes – ein anderer, der schreibt und nicht geschrieben sein will – entgegenstellt, wo der Wille zum Schreiben die Sorge um Sprache vernachlässigt. Duras befindet sich daher stets – gerade in ihren Kurzfilmen – in der Gefahr, im Bild das Historische und Soziale unsichtbar zu machen und die symbolischen Leerstellen substantiell aufzuladen. Die Prozessualität der Lektüre wird angehalten und das Bild schlagartig durch die Metapher enthistorisiert. Die Metapher zieht den Blick von der Oberfläche der Sichtbarkeiten und Aussagen hinab auf ein gehaltvolles Volumen. Das mögliche Bild besetzt den Ort des Prozesses, die Ähnlichkeit übermalt das unähnlich Ähnliche. Eine derart zum sinnhaften mythologischen Gehalt zusammengeschmolzene Geschichte kehrt dann als literarische Großerzählung zurück.

Ce procédé noue une idylle fascinante mais pas du tout théorique ni même illusoire entre la pensée, le désir et le visible. Théâtraliser les signes – la passion si vous préférez – consiste alors à tenter de transformer l'incompatibilité entre le parlé et le visible en un espace de pensée. Penser signifie comprendre cette incompatibilité.

Le lieu qu'Aurélia fixe ne peut pas être trouvé. Il ne touche pas une facticité historique et n'est pourtant pas une fiction. C'est la situation de *Melbourne* : surmonter des événements historiques en les considérant comme facticité retrouvable et quantifiable sans les remplacer directement par des histoires ou par de la fiction. L'alternative n'est pas entre la facticité et la fiction, le passé et le possible. L'acte de penser doit se fonder sur la contradiction fondamentale qui s'annonce pendant le trajet sur le fleuve : comment peut-on imaginer dans la langue, constituée de critères et de métaphores, quelque chose sans frontières et sans images ? Dans l'échec de la désignation, dans l'impossibilité du conte, c'est-à-dire dans l'intervalle qui se présente à la pensée, de l'Être impossible, l'inimaginable devient concevable. L'inimaginable appartient au temps qui encadre également les pensées et non pas au visible pour qui il est devenu lisible. Et c'est exactement ceci que Sartre n'a vraisemblablement jamais compris chez Freud : que l'inconscient n'est pas l'Être au passé. Ceci n'est cependant pas une pure fiction. Pour cette raison, je vous renvoie encore une fois à la position essentielle de Heidegger dans sa lettre sur l'humanisme : si l'histoire est considérée comme l'Être au passé, on perd alors de vue la façon dont la contemplation écrit l'histoire. Je ne partage pas les conclusions de Heidegger mais le problème reste le même : le souci de la langue.

La méthode poétique de Duras, rendre le monde lisible, tombe exactement à cet endroit-là dans le piège de l'idéologie, où se juxtapose à la volonté d'écrire quelque chose d'historiquement et socialement déjà articulé – un autre, qui écrit et ne veut pas être écrit-, là où la volonté d'écrire néglige le soin de la langue. Pour cette raison, Duras court toujours le risque – et surtout dans ses courts-métrages – de rendre dans l'image l'historique et le social invisibles et de combler substantiellement le vide symbolique. Le procès de la lecture est interrompu et l'image brusquement « déshistorisée » par la métaphore. La métaphore réoriente le regard, depuis la surface des visibilités et des messages vers un volume signifiant. L'image possible occupe le lieu des procès, la ressemblance recouvre le ressemblant dissemblant. Cette histoire, qui est tellement ancrée dans une idée mythologique et significative, revient aussitôt dans le récit littéraire.

Das Schreiben läuft Gefahr, in einer melancholisch-projektiven Verselbständigung den Sichtbarkeiten und Subjekten dort das Wort abzuschneiden, wo sie eine eigene historische und soziale Artikulation und Lebendigkeit erworben haben: dem Anderen – “den Juden”, “dem Wahnsinn”, “dem Kind”, “den Polen” –, die selbst “schreiben” und nicht geschrieben sein wollen. Was nicht mehr denkbar wird, das ist die unerträgliche Begegnung mit einer Realität, die nicht mehr durch einen versunkenen Blick fiktional zu totalisieren ist, eine Realität, die Einspruch dagegen erhebt, sich einem Willen zum Schreiben zu unterwerfen, der alles einer metaphorischen Unterschiedslosigkeit unterstellt.

Die Tendenz zur Metaphorisierung aber ist jenem romantischen Willen zum Schreiben selbst immanent, mit dem das Sichtbare hier lesbar wird. Duras sagt selbst: “Schreiben heißt, außerhalb von sich selbst das zu suchen, was bereits in einem ist.” (“Écrire, c’est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi.”) Niemals, vielleicht, ist diese Gefahr bei Duras, das Getrennte dem Unterschiedslosen zu unterwerfen, deutlicher geworden als in den Texten, die sie im Sommer 1980 für *Le Monde* schrieb. Ich zitiere eine willkürliche Stelle: “Ich weiß nichts mehr von den Unterschieden zwischen dem Äußeren des Kindes und seinem Inneren, zwischen dem, was es umgibt und trägt, sowie dem, was es davon trennt (...). Ich weiß auch nichts mehr von den Unterschieden zwischen Danzig und Gott. Zwischen den Gräbern des Ostens im sowjetischen Todesland, den zerfetzten Gedichten, begraben in ukrainischer oder schlesischer Erde, dem tödlichen Schweigen Afghanistans und der unergründlichen Bosheit dieses Gottes.”

In der Metapher droht das gleich zu werden, was selbst nicht metaphorisch ist. Die Gefahr ist daher eine mögliche fiktionale und metaphorische Aufladung und Identifikation, eine symbolische Stillstellung der Realität. Das Unsagbare droht am Ende durch einen vorschnellen Vergleich schließlich doch noch eingeholt und in der möglichen Analogie trivialisiert zu werden. So muß bei Duras ein Zusammenhang zwischen symbolischer Öffnung und metaphorischem Schließen gedacht werden: ein Moment des Austauschs, wenn die Entleerung durch eine konstruktive Schwäche und einen narzißtischen Schreibwillen des romantischen Subjekts sich umzukehren beginnt und die Bewegung von der ästhetischen Produktion hin an die Autorität des Seins delegiert wird.

L'écriture court le danger de couper la parole aux visibilités et aux sujets par une indépendance mélancoliquement projective, là où elle a acquis une articulation et une vivacité historique et sociale propres : à l'autre – « au juif », « au fou », « à l'enfant », « au Polonais » -, tous ceux qui « écrivent » eux-mêmes et qui ne veulent pas être écrits. Ce qui n'est plus imaginable, c'est la rencontre insupportable avec la réalité, qu'on ne peut plus totaliser en une fiction au travers d'un regard disparu, une réalité qui ne se laisse pas soumettre à la volonté d'écrire, qui laisse entendre une absence de différence métaphorique.

Mais la tendance vers la métaphorisation est immanente à cette volonté romantique d'écrire, par laquelle le visible devient lisible. Duras dit elle-même : « Ecrire, c'est aller chercher dehors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi. » Le danger chez Duras, de soumettre le séparé à l'indistinct, n'est peut-être jamais apparu aussi clairement que dans les textes qu'elle a écrit en été 1980 pour *Le Monde*. Je cite un passage quelconque : « Je ne sais plus rien de la différence entre l'intérieur de l'enfant et l'extérieur, entre ce qui l'entoure et le porte, et ce qui l'en sépare (...). Je ne sais plus rien non plus de la différence entre Danzig et Dieu. Entre les tombes de l'Est dans le pays de mort soviétique, les poèmes déchirés, enterrés dans la terre ukrainienne ou silésienne, le silence mortel d'Afghanistan et l'insondable méchanceté de ce Dieu. »

Dans la métaphore, ce qui n'est pas métaphorique risque de devenir pareil. Le danger est donc un possible rechargement et une identification fictionnelle et métaphorique, un arrêt symbolique de la réalité. Le non-dit risque à la fin d'être rattrapé par une comparaison hâtive et d'être banalisé dans une analogie possible. Ainsi chez Duras faut-il penser une relation entre une ouverture symbolique et une fermeture métaphorique : un moment d'échange, une faiblesse constructive et la volonté narcissique d'écrire d'un sujet romantique qui font que le dépouillement commence à changer de sens et à se diriger de la production esthétique vers l'autorité de l'Être.

All dies wird dann in dem fast gänzlich aus Schwarzfilm bestehenden *L'Homme atlantique* (1981) besonders deutlich, wo das Sichtbare an den Rand der vollkommenen Entsinnlichung und Einschwärzung gebracht wird. Das Sichtbare verschwindet aus dem Kino. Duras kündigt den Bezug zum "Schwarz der Bücher" genau dort, wo sie es auf der Leinwand visualisiert und das Sichtbare zu einer uniformen, projizierbaren Fläche optisch leerräumt. In *Dialogo di Roma* (1982) heißt es sogar: "Ich höre nichts anderes, ob in Rom oder anderswo, als Sie und mich." "Während ich Sie liebe, liebe ich Rom nicht." Die Stadt spiegelt dem Subjekt nur noch sein Begehren nach Überwindung des individuellen Todes und der Angst: "Haben Sie Angst vor dem Sichtbaren der Dinge? Ja. Ich habe Angst, als wäre ich von Rom getroffen."

Das Sichtbare bietet dem Schreiben nicht mehr Widerstand als die weiße Seite des Buches. Ihm wird alles genommen, was es gegen den Text hätte vorbringen können. Das Ergebnis war schließlich die Rückkehr zum Buch, in dem Duras fortan ihr literarisches Repertoire in einem Raum des Begehrens entfaltet, der jede gesellschaftliche Realität ausblendet.

Duras begann zu einem Zeitpunkt Filme zu machen, wo das Romanhafte an künstlerische Grenzen stieß; die Filme stießen an ihre Grenze, wo die Metapher das Sichtbare unsichtbar machte. Danach kamen wieder die Bücher, und keines der Rede wert, wie ich finde. Danach kam der literarische Ruhm.

Ich danke Ihnen für die Aufmerksamkeit.

Tout ceci est d'autant plus remarquable dans *L'Homme atlantique* (1981), film quasi noir où le visible s'approche du souvenir pur et du noircissement. D'après Duras, le rapport à la « noirceur du livre » s'arrête précisément là où elle visualise celle-ci sur l'écran et qu'elle transforme le visible en une surface uniforme et projetable. Dans *Dialogo di Roma* (1982), elle le formule même de la sorte : « Je n'entend rien d'autre, à Rome ou n'importe où ailleurs, que vous et moi ». « Pendant que je vous aime, je n'aime pas Rome ». La ville ne renvoie plus au sujet que son désir de surmonter la mort individuelle et la peur : « Avez-vous peur du côté visible de la chose ? Oui. J'ai peur, comme si j'étais touché par Rome ».

Le visible n'offre pas plus de résistance à l'écriture que la page blanche au livre. Tout ce qu'il aurait pu objecter au texte lui est retiré. Le résultat en est finalement le retour au livre, dans lequel Duras déploie son répertoire littéraire du côté du désir, que toute réalité sociale annihile.

Les premiers films de Duras correspondent à une époque où le romanesque s'approchait de la frontière artistique ; les films approchaient une frontière où la métaphore rendait le visible invisible. Ensuite ce fut le retour aux livres, thème sur lequel je ne m'étendrai pas. Ensuite, ce fut la gloire littéraire.

Merci pour votre attention.

## **Diskussion**

**im Anschluss an den Eröffnungsvortrag am 20. April 2005  
im Filmmuseum Potsdam**

*Yann Andréa (Übersetzung) :*

Ich bin sehr erschüttert über das, was ich gerade gehört bzw. gelesen habe – ich verstehe kein deutsch – denn mir scheint, dass all das die Sache nicht trifft. Sie sprechen von 16 Jahren der Beschäftigung mit Duras. Vielleicht hätten Sie fortfahren sollen, oder besser auch nicht, denn Sie haben rein gar nichts verstanden. Es gibt Aussagen, die beinahe Feindseligkeiten darstellen – zumindest in der französischen Übersetzung. Beispielsweise wenn Sie sagen, Duras hat das Begehren benutzt, um ihre Bücher zu verkaufen. Ich finde das wirklich unpassend. Der Rest ist sehr gebildet und ich verstehe dort nicht alles was Sie sagen wollen. Was mich aber wirklich stört: Man spürt, dass sie unglücklich verliebt sind.

Und selbst die Aussage, Duras habe für den Film geschrieben. Nein, Herr Gass! Sie hat nicht für den Film geschrieben, ebenso wenig für das Theater, sie hat einfach nur geschrieben.

Sie hat Ausdrucksmittel benutzt, aber sie ist vor allem eine, die schreibt, nicht für diesen oder jenen Film, nicht für XY. Sie täuschen sich vollständig! Verzeihen Sie, dass ich in dieser Art reagiere.

**Lars Henrik Gass :**

Ich hatte gesagt, es wird auf keinen Fall die Übersetzung schuld sein, sondern es wird an mir liegen. Ich bin auch nicht weiter überrascht über die Reaktion. Ich hatte ja gesagt, es ist letztlich der Versuch, zu verstehen, an welchem Punkt ein künstlerisches Verfahren scheitern kann.

Man könnte an einem x-beliebigen anderen Film, beispielsweise auch an einem der Kurzfilme zeigen, wo genau dieses Verfahren unendlich gelingt, sozusagen in dem Sichtbaren etwas lesbar zu machen. Und gleichzeitig interessiert sich dieses „romantische Subjekt“, wie ich es nenne, nicht mehr für das, was da in dieser Realität zu sehen ist, und das finde ich einfach höchst problematisch.

## **Discussion**

**consécutives à la conférence inaugurale du 20 avril 2005,  
au « Filmmuseum Potsdam » (Musée du cinéma de Potsdam)**

### **Yann Andréa :**

Je suis assez accablé de tout ce que je viens d'écouter ou plutôt de la traduction que j'en ai eu – je ne comprends pas l'allemand – parce que beaucoup de choses me paraissent être à côté de la plaque. Vous avez travaillé sur Duras pendant seize ans. Vous auriez du continuer ou plutôt non, parce que vous n'avez pas du tout compris. Il y a des choses qui sont à la limite de la malveillance – au moins dans la traduction française. Par exemple quand vous dites qu'elle a utilisé le désir pour vendre ses livres. Je trouve ça vraiment malhonnête et inexacte. Le reste c'est très savant et je ne comprends pas toujours très bien ce que vous voulez dire. Mais ce qui me gêne vraiment, c'est qu'on sent que vous êtes une sorte d'amour déçu.

Et même le postulat de dire 'Duras a écrit pour le cinéma' : Non, Monsieur, elle n'a pas écrit pour le cinéma, ni pour le théâtre, elle a écrit tout simplement !

Elle utilisait des moyens, mais avant tout c'est quelqu'un qui écrit, pas pour tel ou tel cinéma, pour X ou Y, vous vous trompez complètement ! Excusez-moi si je réagis de cette façon.

### ***Lars Henrik Gass (traduction) :***

J'ai dit tout à l'heure, s'il y a une erreur, une faute, elle me revient, à moi et non à la traduction. Votre réaction, Monsieur, ne me surprend pas et elle est tout à fait justifiée. Je vous avais dit, au début, que j'allais intégrer également, le moment où une œuvre artistique peut échouer.

Je pourrais vous démontrer aussi dans le détail, dans les courts-métrages de Marguerite Duras, où trouver des réussites fondamentales. Mais, je trouve dans ce procédé de rendre visible des choses invisibles que Duras, tend à oublier le sujet et finit par ignorer tout ce qui l'entoure. Dans le même temps, ce sujet m'intéresse, non plus pour cette tendance à l'oubli, mais pour ce que cette réalité donne à voir, et j'y trouve simplement, ici, une problématique d'autant plus intéressante.

**André Z. Labarrère (Übersetzung) :**

Ich bin sehr erstaunt über die Ausgangsthese von Herrn Gass. Es steht außer Frage, dass die vier Kurzfilme von Marguerite Duras sehr interessant sind, vom filmischen Gesichtspunkt wie vom Gesichtspunkt der Schreibweise her. Ich stimme ihm hier durchaus zu. Mich erstaunt jedoch, dass er sagt, es seien die besten Filme. Man muss sich vor Augen führen, dass Duras gesagt hat, ein richtiger Film sei ein Spielfilm und kein Kurzfilm.

Die zweite Sache, die es zu erwähnen gilt ist, dass ihren Filmen durchaus eine Beschäftigung mit dem Drehbuch und mit der Regie vorausgeht, die es verdient hätte, hervorgehoben, studiert und vielleicht auch bewundert zu werden. Mehr noch als die Filme selbst unter Umständen, ich denke natürlich vor allem an das Drehbuch des Films, den wir nachher sehen werden, *Hiroshima mon amour* (1959), und natürlich auch *India Song* (1975), den nicht wenige der Bewunderer von Duras für ihren besten Film halten.

Ferner, und das ist der letzte Aspekt, scheinen Sie ihre Analyse der vier Kurzfilme auf der Sinnesebene anzusiedeln, wenn Sie – was ein wenig überrascht – einen Vergleich mit dem Film über die Shoah versuchen, der im Hinblick auf die Schreibweise absolut nichts mit den von Marguerite Duras gedrehten Filmen zu tun hat. Es wäre stattdessen vielleicht interessanter gewesen, Annäherungen oder Vergleiche mit anderen Experimentalfilmern zu versuchen, die ebenfalls vollkommen neue, andere filmische Schreibweisen angeboten haben, seien es narrative oder dokumentarische Filme. Ich denke beispielsweise an Filmemacher wie Michael Snow oder noch früher, an den Film von Marin Karmitz, *Nuit noire Calcutta* (1964), für den Duras das Drehbuch geschrieben hat und aus dem sie eventuell einige Ideen geschöpft hat.

**Lars Henrik Gass :**

Ich habe ja nicht gesagt, dass die vier Kurzfilme das Beste sind, was Duras gemacht hat. Ich habe nur versucht, mich auf eine bestimmte Periode zu beschränken, in der wie ich glaube Duras einerseits das Beste gemacht hat, was sie machen konnte, in der sie teilweise aber auch gescheitert ist mit ihren Arbeiten – das hat mich interessiert. Im Übrigen halte ich *Les Enfants* (1984) für einen sehr hervorragenden Film.

**André Z. Labarrère :**

Je suis étonné par le postulat de base de Monsieur Gass. Il est certain que les quatre courts-métrages tournés par Marguerite Duras sont très intéressants, du point de vue du cinéma comme de l'écriture, je suis d'accord avec lui. Néanmoins, je suis surpris par l'affirmation selon laquelle ce sont ses meilleurs films. Il faudrait d'abord rappeler que Marguerite Duras disait que « Un vrai film c'est un long métrage » et pas un court-métrage.

La deuxième chose qu'il faudrait dire c'est que il y a quand même un travail à la fois sur le plan des scénarios et sur le plan de la réalisation, qui précède ses films, qui mérite d'être souligné, étudié et peut-être admiré. Plus encore peut-être que ses films, je pense bien sûr au scénario du film que nous allons voir maintenant, *Hiroshima mon amour* (1959), et bien entendu à *India Song* (1975) que bien des admirateurs de Duras considèrent comme son plus beau film.

Par ailleurs, et c'est un dernier point, l'analyse que vous faites des quatre court métrages, vous semblez finalement la tirer du côté du sens en évoquant, ce qui paraît un peu surprenant, une comparaison avec le film sur la Shoah, qui du point de vue de l'écriture n'a strictement rien à voir avec les films tournés par Marguerite Duras. En revanche, il aurait peut-être été plus intéressant d'établir des rapprochements, des comparaisons avec d'autres cinéastes expérimentaux qui ont eux aussi tenté de proposer des écritures filmiques radicalement différentes et du cinéma narratif et du cinéma documentaire. Je pense par exemple à des cinéastes comme Michael Snow, ou bien avant encore, le film que Marguerite Duras avait tourné en tant que scénariste avec Marin Karmitz, *Nuit noire Calcutta* (1964), dans lequel elle a d'ailleurs éventuellement puisé quelques idées.

**Lars Henrik Gass (traduction) :**

Je n'ai pas dit que les courts-métrages soient la meilleure chose qu'elle ait faite. Je me suis seulement concentré sur cette période, parce que c'est l'époque de ses meilleurs travaux, mais aussi celle où ses échecs sont les plus visibles. J'apprécie en particulier le film *Les Enfants* (1984).

Im Übrigen möchte ich auf ein entscheidendes biographisches Detail hinweisen: Lanzmann und Duras hatten überaus viel miteinander zu tun, sie verband eine langjährige Freundschaft und ebenso eine theoretische Auseinandersetzung – auch über die Grundvoraussetzung der Filme *Aurélia Steiner* (1979) und *Shoah* (1985). Und das ist auch sichtbar. Mich interessiert nicht der wechselseitige Einfluss, sondern vielmehr, wie jeder für sich die künstlerische Frage stellt und wie er sie löst.

Und ich finde auch, dass es möglich sein sollte, das Werk eines Künstlers, das man in einem solchen Maße schätzt auch daraufhin zu hinterfragen, wo ein künstlerisches Verfahren scheitern kann. Wo sonst als in einem Rahmen wie hier sollte das möglich sein?

***Christiane Blot-Labarrère (Übersetzung) :***

Ich möchte mich herzlich bei Herrn Gass bedanken, denn dank seines sehr persönlichen Beitrages hat er das Kolloquium mit einer Diskussion eröffnet und hat so eine lebhafte Reaktion hervorgerufen – ein exzellentes Mittel gegen jene Art von Langeweile, die oftmals auf Kolloquien herrscht. Im Übrigen teile ich natürlich eher die Meinung derer, die hier bei mir sitzen als die seine. Ich denke, er hat das Recht, Marguerite Duras zu lieben oder auch nicht. Wir sollten diese Idee der Freiheit, die sie so sehr geschätzt und jederzeit verteidigt hat, für uns bewahren, selbst wenn wir mit ihm nicht einverstanden sind. Auch dafür sei ihm gedankt.

Er hat einen Satz zitiert, den er nicht so interpretiert hat wie ich persönlich ihn deuten würde. Es ist ein Satz aus dem *dialogo di Roma*, und er stellt hier „Rome“ „Vous et Moi“ gegenüber: « Je n’entends rien d’autre à Rome ou n’importe où ailleurs que vous et moi. ». Für mich ist das eine ausgezeichnete Definition von Leidenschaft. Das ist die Leidenschaft, und wir werden darüber sicher morgen weiter diskutieren. Merci und vielen Dank.

Pour défendre mon point de vue plus avant, j'insiste sur un détail biographique qui rentre fondamentalement en jeu, ici : Claude Lanzmann et Marguerite Duras ont fait beaucoup l'un pour l'autre, ils ont connu une grande amitié, et aussi, se sont fortement et mutuellement influencés sur le plan théorique. C'est évident, notamment dans la préparation de *Aurélia Steiner* (1979) et de *Shoah* (1985). Les influences mutuelles m'intéressent moins que la manière dont l'un et l'autre résolvent cinématographiquement des questions théoriques.

Je trouve également qu'il devrait être possible qu'une telle œuvre artistique, avec toute l'estime que je lui porte, puisse aussi être critiquable. Et quelle meilleure occasion que ce colloque pour voir cela se réaliser ?

### **Christiane Blot-Labarrère :**

Je voudrais remercier beaucoup Monsieur Gass, parce que grâce à son intervention qui est très personnelle, il a ouvert le colloque par une discussion, provoquant ainsi une réaction vive, ce qui est un excellent remède à l'ennui qui se dégage souvent des colloques. Par ailleurs je partage évidemment d'avantage l'opinion de ceux qui m'entourent, plutôt que la sienne. Je pense qu'il a aussi le droit d'aimer ou de ne pas aimer Marguerite Duras, il faut conserver cette idée de liberté qu'elle aimait tant, qu'elle a toujours défendu, même si nous ne sommes pas du tout d'accord avec lui. Qu'il soit aussi remercié pour cela.

Une autre petite chose : Il a cité une phrase qu'il ne semble pas avoir interprété comme moi personnellement je l'interprèterais, extraite du *Dialogue de Rome*, où il oppose « Rome » à « Vous et Moi » : « Je n'entends rien d'autre à Rome ou n'importe où ailleurs que vous et moi. » Voilà qui me paraît être une excellente définition de la passion. C'est cela la passion, et nous en reparlerons je pense demain. Merci beaucoup, danke !

---

interprète : Caroline Elias

traduction écrite : Gwenn Fourier, Benjamin Cieslak