

## 24 images

### Marguerite Duras, moderne

André Roy

---

Number 82, Summer 1996

URI: [id.erudit.org/iderudit/23496ac](http://id.erudit.org/iderudit/23496ac)

[See table of contents](#)

---

#### Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (print)  
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

#### Cite this article

Roy, A. (1996). Marguerite Duras, moderne. *24 images*, (82), 10–11.

---

Tous droits réservés © 24 images, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]

---



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

## MARGUERITE DURAS, MODERNE

PAR ANDRÉ ROY

Elle était toute. Je veux dire: pas seulement entière, mais bien: toute l'image du cinéma moderne, son symbole, son mythe, sa déesse, sa reine<sup>1</sup>. Elle n'était pas *aussi* cinéaste, mais *un* auteur, c'est-à-dire totale, qui touchait donc à tout, qui se mêlait de tout. Et le cinéma pour elle n'était naturellement pas différent de l'écriture car il originait de ce même besoin de dire le monde. Il passait par la destruction du sens<sup>2</sup> pour trouver un autre sens, inconnu, passager, inédit. Comme chaque livre est la destruction du livre précédent, idée qui lui était chère comme elle l'a souvent répété lors de son passage à Montréal en 1980<sup>3</sup> — et où j'ai eu la chance de m'entretenir avec elle de longues heures —, chaque film se fait destruction du livre dont il est tiré, destruction du scénario, destruction du film précédent, destruction du cinéma.

Ce processus indique combien la modernité a affaire avec la violence, une violence nécessaire, fondamentale. C'est peut-être parce que cette violence contre laquelle s'insurgent tous les pouvoirs (mais qui n'hésitent jamais à l'utiliser physiquement pour eux), contre laquelle on voudrait pour nous protéger et protéger nos chères têtes blondes, et dont tous les discours contre elle cachent une hypocrisie sans bornes<sup>4</sup>, c'est peut-être bien parce que cette violence, incontournable, essentielle, est synonyme de création que la modernité a eu autant d'ennemis. Si on ajoute à cette idée de violence celle de la perversion, alors on ne se surprendra pas de l'hostilité, de la haine et du mépris suscités par les œuvres modernes<sup>5</sup>.

Et parler de modernité au cinéma, c'est comme aller à l'encontre d'une conception commune du cinéma, contre le cinéma lui-même dit art populaire, art de masse, art fait masse (on veut bien frayer avec la modernité en littérature, en peinture, mais au cinéma, elle semble scandaleuse, inacceptable).

Elle fut toujours scandaleuse, Marguerite Duras, têtue, imprévisible, souveraine. Chacun de ses films excédait, trouvait, bouleversait, défaisait le dispositif cinéma. Chacun était porteur d'une interrogation globale (c'est-à-dire à la fois sur le monde et sur lui-même en tant que film), d'une mise en procès de sa production (caractéristique irréductible de toute œuvre moderne); et en même temps doté d'une impenétrabilité qui le rendait inaliénable — comme toute épreuve de savoir.

Je dis bien: savoir. On peut — apparemment — assez bien déterminer la modernité formelle d'une production: nouveautés quant au montage, quant à la mise en scène, quant à l'importance du hors-champ, quant au déplacement des corps dans l'espace, à leur présence, quant à la voix, à son écho et à son silence, quant au travail de la bande-son et à l'utilisation de la musique<sup>6</sup>. On sait décortiquer ce dispositif-là, mais il y a plus que ça qui trouble, dérouté, déstabilise dans le voir et l'entendre d'un film de Duras. Il y a un *plus* qui parle et qui va venir me, nous toucher — je dirais même: blesser —, transformant le réel, l'enflant, le dédoublant tout en le faisant va-



Marguerite Duras à 41 ans.

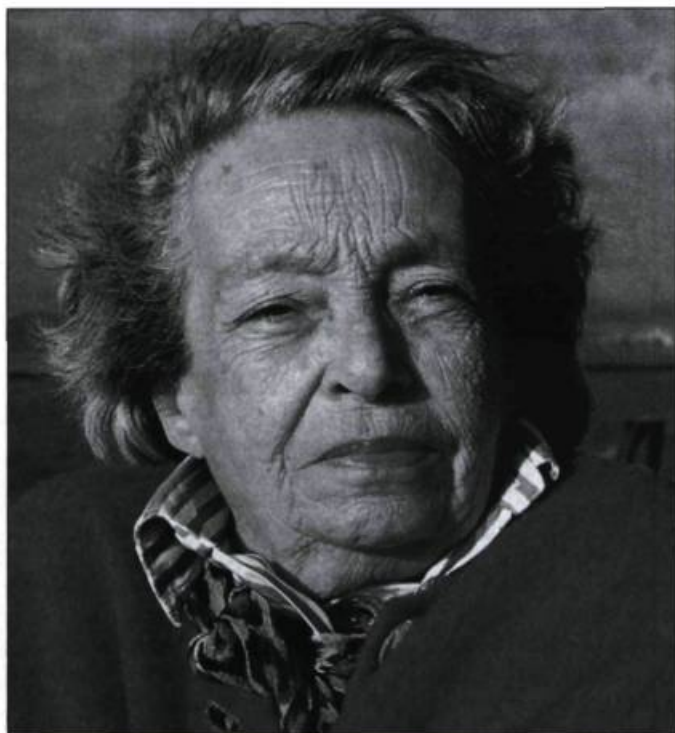
ciller inexorablement. Blessure, «ce qui me point», ce qui fait le point sur le monde: sur nos tragédies, sur les charniers de l'histoire, sur les Juifs, sur la mémoire et l'oubli, sur la politique, sur la femme et sa parole, sur l'homme muet dans son Atlantique du pouvoir, sur les enfants, sur l'inceste, sur la Loi, sur l'amour et rien que l'amour.

Je crois que c'est ça, ce discours, qui nous mobilise avec Duras, requiert notre adhésion, notre affection et notre abandon. Cette œuvre dense et opaque a quelque chose à voir avec le dévoilement du réel, avec sa mise à nu; elle a quelque chose à voir

avec la vérité de nos désirs<sup>7</sup>. Mais pour cela, faut-il être d'accord pour *voir* ce qui met en procès notre perception.

Modernité cinématographique de Marguerite Duras, voyons donc brièvement ce que cela veut dire.

Ce qui nous frappe dans ses films, c'est le travail sur la durée; je préciserais même en parlant de variation, notion proche chez cet auteur de celle de la répétition et de la reprise. À l'instar des grands cinéastes modernes (un Jean-Marie Straub et une Danièle Huillet, un Jean-Luc Godard, un John Cassavetes, mais aussi un



«Le cinéma pour Duras n'était naturellement pas différent de l'écriture car il originait de ce même besoin de dire le monde.»

Carl Dreyer), Duras redonne à la durée un autre espace, un lieu aussi important et déterminant qu'un décor ou qu'un personnage. Contrairement au cinéma traditionnel (le fameux cinéma narratif), dans lequel elle est liée uniquement à une progression diégétique, à l'action, où elle est utilisée comme adjuvant, la durée engendre ici les scènes, les singularise, fonde leur dynamique. Prénante, quasiment palpable, elle porte la signification et justifie la notion de variation, indissociable, dans l'œuvre entière de Duras: celle entre les scènes du film, celle entre les films eux-mêmes (qu'on pense à *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*), celle des livres aux films. La durée est devenue l'objet même du film.

Deuxième caractéristique, inséparable de la précédente: la consommation. Tout film moderne s'offre, dit-on, au spectateur com-

me pur signifiant. Comme matière, il demande, non pas à être consommé, mais à être consommé, c'est-à-dire à se donner comme conscience d'une œuvre par l'exposition intrinsèque de ses moyens (son travail, son processus d'engendrement et de production comme film). Pour qu'il y ait toutefois consommation, il faut de la négativité, c'est-à-dire une casure; il faut ruiner le cinéma — et c'est seulement ainsi que naîtront les nouvelles images, de nouvelles émotions. Le film est constitué de fragments d'une réalité cassée, brisée, ruinée: personnages statiques, lecture à haute voix d'un texte sur un film à faire, diction monocorde, voix off indistinctes, écran noir, etc. Ces morceaux témoignent de la conscience des matériaux filmiques employés, leur assignent une place arbitraire, autre, dans l'œil de la caméra, donc dans celui du spectateur, sollicité ainsi à être *attentif*. Le film

amasse ces matériaux, les démultiplie, les pulvérise, les dévoilant comme «soubassement» de l'œuvre qui s'agence, se découvre, se construit devant nous.

Troisième notion: celle d'austérité — qui ne veut pas dire pauvreté —, qui englobe des notions voisines comme la perte, le minimalisme, l'épure, et qui est indissociable de cette logique de destruction dont j'ai parlé plus haut. Il s'agit d'enlever le superflu, l'artifice, de dissoudre le récit cinématographique, de lui faire atteindre ce fameux «degré zéro de l'écriture» barthésien. Le film est effectivement une écriture, mais dans laquelle ne se trouve aucune accumulation de sens; je veux dire que le sens y crépite, paillette, clignote, toujours prêt à disparaître parce qu'il ne peut être, ne doit être qu'éphémère (par là s'explique sa douce violence). Sans univocité, il fracasse, démolit, sape l'effet de réalité pour recréer un espace originel du signe. Il réclame cette absolue et nue économie cinématographique — qu'on retrouve encore chez les grands cinéastes modernes comme Jacques Rivette ou Manoel de Oliveira. La raréfaction de sens n'induit pas une réduction d'éléments (diégétiques, par exemple), mais leur épuration, leur *essentialité* qui les charge d'un pouvoir symbolique puissant mais indicible, et donne au film une pleine autonomie, une souveraineté d'existence qui ouvre le cinéma sur une plus grande *perception*, à la fois très libre et très précise.

La destruction du cinéma chez Marguerite Duras garantit la spécificité du cinéma. Elle

est un défi permanent lancé au regard, au mensonge de la représentation, au sacrifice du réel par les effets du réel. C'est du cinéma *plus* le spectateur. En son centre: la déchirure, la violence, la brûlure. À son terme: le cinéma rendu à la simplicité fondamentale. Après: le départ dans les sensations neuves, l'euphorie, l'amour. ■

1. À propos du festival d'Hyères, Pascal Bonitzer parle de «cette ville dont la reine est Marguerite Duras...», dans *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982, p. 137.
2. *Détruire, dit-elle* se révèle vraiment comme un titre emblématique de toute l'entreprise durassienne.
3. Voir *Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Éditions Spirale et Solin, Montréal et Paris, 1984, p. 15 à 77.
4. Je pense à ce numéro de *24 images* (n° 66) sur la violence qui suscita un éditorial courroucé et malhonnête de Lise Bissonnette, directrice du *Devoir*.
5. L'idée de destruction chez Duras couvrirait aussi l'idée perverse de détruire la chaîne capitaliste de l'exploitation et de la diffusion d'un film, par le désir de destiner l'œuvre à un public minoritaire, c'est-à-dire à la fois choisi et qui choisit. De quoi donner une syncope à tous les marchands de soupe pour qui l'importance d'un film se calcule en entrées.
6. Par exemple, la musique montée en boucle durant toute la durée du film *Baxter, Vera Baxter*, film qu'étrangement Marguerite Duras a renié (elle l'a même gommé de sa filmographie) et refusé qu'il soit distribué.
7. «Le cinéma est un monde accordé à nos désirs.» Je cite de mémoire cette phrase-programme d'André Bazin et que Jean-Luc Godard mettra en exergue à son film *Le mépris*.