

Marguerite Duras « Filmer le désastre du film »

André Roy

Number 171, March–April 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73566ac>

[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. (2015). Marguerite Duras : « Filmer le désastre du film ». *24 images*, (171), 48–49.

Marguerite Duras

« FILMER LE DÉSASTRE DU FILM »¹

par André Roy

Marguerite Duras a acquis en quelque cinquante ans de création un statut de vedette tant, avec ses films, elle a séduit des auditoires entiers. La fascination qu'elle a suscitée peut paraître étrange, car elle a été à l'encontre du cinéma commercial, de son naturalisme, de ses techniques performantes ; elle avait, selon des gens qui ne l'appréciaient guère, tout fait pour repousser le spectateur. Elle a plutôt repoussé le cinéma de l'argent, de l'imitation, de la bêtise. Elle a été celle qui a bousculé les genres, romanesques, théâtraux, cinématographiques – qui s'étaient constitués par conformisme et servitude en un musée des monstruosité. Sa puissance créatrice a été sans égale, d'autant qu'elle a touché à tout : le roman, le théâtre, le cinéma, la radio, la télévision, le journalisme. Son œuvre demeure inépuisable. L'exigence de l'absolu la caractérise. Elle aura écrit, filmé jusqu'à l'extrême épuisement de la destruction. Destruction portée très haut, incandescente, irréfugable, par une femme intempestive, fragile, souverainement libre.

Pour le centenaire de sa naissance, on a réédité tous ses livres et elle est entrée dans la Pléiade. Des rétrospectives de ses films ont eu lieu partout dans le monde, y compris à la Cinémathèque québécoise en octobre dernier. Des livres sur elle et son œuvre ont paru ; des biographies richement illustrées comme celle de Laetitia Cénac, *Marguerite Duras. L'écriture de la passion* (Éditions de la Martinière) ; ou encore ce livre d'iconographie commentée par Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras* (Gallimard), offert gratuitement avec l'achat de trois volumes de la Pléiade. La majorité des études et hommages est plus axée sur son œuvre écrite. Mais pour le cinéma, on pourra lire la deuxième édition, parue en octobre dernier après celle de 1996, des *Yeux verts* (Éditions Cahiers du cinéma), numéro initialement publié en 1987 aux *Cahiers* (no 312-313), conçu, écrit et illustré par Duras elle-même avec la collaboration de Serge Daney, et qui demeure un grand livre pour ses textes, souvent inédits, sur le cinéma, la littérature, la politique, et des reprises d'interviews données ou réalisées par elle. De même que *Le Livre dit. Entretien de Duras filme* (Gallimard), signé Marguerite Duras, transcrivant les propos échangés entre la cinéaste et l'équipe d'*Agatha et les lectures illimitées* en train d'être tourné, le tout enregistré par Jérôme Beauséjour et Jean Mascolo sous le titre de *Duras filme*. Marguerite Duras surfe ici sur les thèmes du désir, de l'homosexualité, de l'inceste, de l'interdit, de l'absence de Dieu et, naturellement, de l'écriture, du cinéma et de la modernité. Passionnante est la retranscription du tournage des scènes du film avec Bulle Ogier et Yann Andréa : pas de direction naturalisante, pas d'explication psychologisante donnée aux gestes ; on ne peut



Delphine Seyrig et Marguerite Duras sur le tournage de *INDIA SONG* (1974)

© Jean Mascolo

plus parler de mise en scène, mais plutôt – tout se confondant avec le leur d'une mise en place – de métamise en scène ou de surmise en scène (« Déplace-toi le long des vitres... », « Tu regardes... », « Arrête-toi... »). Ce que fait Duras n'a rien à voir avec l'illusion de la reproduction de la réalité (dur cliché). « [Tourner], pour moi, est une mise à mort du cinéma » (*Le Livre dit*). Cette destruction si exaltante pour elle n'est pas une fin, mais un moyen ; c'est le processus qui l'intéresse. Ainsi, petit à petit, en commençant par le voyeurisme de *Détruite dit-elle* jusqu'à finir avec le noir de *L'homme atlantique*, elle a acquis une immense liberté de faire – liberté qui n'en sera pas moins celle d'une solitude souvent grande et douloureuse.

Comme elle l'affirme : elle n'est pas une faiseuse de cinéma. « Marguerite Duras n'est pas un écrivain qui d'autre part fait des films. Elle n'est pas non plus un écrivain qui a adapté ses livres pour les réduire en films », écrit Dyonis Mascolo (*Marguerite Duras*, Éditions Albatros). Le processus de création cinématographique y est plus complexe, plus radical, voire même plus pervers que cela. Plus risqué, plus terrible, plus cruel. Premièrement, ses films remettent en question ses livres : « Le cinéaste passe par un livre dont l'écriture n'aura pas lieu [...] Il passe par-dessus ce livre et se retrouve à la place de la lecture, justement celle de spectateurs. » (*Les yeux verts*). Deuxièmement, Duras reprend le cinéma en primitive, en étrangère, comme si elle n'y connaissait rien ; elle le réinvente en y expulsant ce qui ne l'intéresse pas : la représentation et la narration. La fonction qu'elle attribue au cinéma : la destruction. « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre

Duras reprend le cinéma en primitive, en étrangère, comme si elle n'y connaissait rien ; elle le réinvente en y expulsant ce qui ne l'intéresse pas : la représentation et la narration. La fonction qu'elle attribue au cinéma : la destruction.

l'exquis créateur de la destruction du texte. Maintenant, c'est l'image que je veux atteindre, réduire» (*Les yeux verts*). Le titre (du roman et du film) *Détruire dit-elle* demeure emblématique de la démarche durassienne, en est sa métaphore la plus prégnante. Comme chaque livre est la destruction du livre précédent – elle l'a souvent répétée à Montréal¹ – chaque film qui se fait destruction du livre se fait également destruction du cinéma, du film précédent, du scénario, de la mise en scène. Il faut, comme le livre détruit par son passage au cinéma, détruire le cinéma pour le rendre neuf, inédit. «Détruire est la consolation du désespoir», écrit Maurice Blanchot (*Marguerite Duras*, Éditions Albatros). Détruire tient de la souveraineté du commencement.

Ce processus – ruiner le cinéma – indique combien la modernité durassienne a affaire avec la violence. Chaque film excède, bouleverse, défait le dispositif-cinéma commun. Il le mine, le sape, le massacre. Nous sommes dans l'effondrement, la perte, le dépeuplement. Il y a chez Duras un dégoût fatal, une hostilité nécessaire, un refus intense des conventions cinématographiques commerciales et de leurs procédés narratifs. Comme elle l'a dit durant le tournage d'*Agatha ou les lectures illimitées*: chaque œuvre est porteuse de sa propre interrogation, fait le procès de sa production, il faut que le spectateur sache qu'il y a une caméra, que les acteurs regardent aussi la caméra.

Chez Duras, il n'y a plus seulement des images et des sons. Nous sommes dans le voir et l'entendre, dans l'absolue perception. C'est une affaire de regard et d'espace. Ce qui place notre rapport au film sur le plan affectif et non, comme on pourrait le croire, intellectuel. C'est probablement pour cette raison que ses films sont si difficiles à cerner, à analyser: parce qu'on ne peut se détacher des sentiments que leur vision a déchainés et qu'ils ont changé nos vies. On ne peut faire l'expérience des films qu'à la condition de s'y perdre, de s'y abandonner, de se laisser envoûter par eux, par les voix, la musique, le déplacement des acteurs, leur jeu, etc. Ce pouvoir magique autant qu'alchimique tient à la volonté de Duras de chercher un nouvel accord des images et des sons, qui, abouti, les réincarnera. La bande son et la bande image sont séparées comme dans *India Song* pour échapper à leurs limites. Coupés, éliminés, dépouillés, les sons et les images pourront alors gagner une nouvelle dimension. La cinéaste a ainsi touché un point limite dans le système de représentation cinématographique: pousser à leur perte l'image et le son que, pourtant, nous avons cru essentiels, irremplaçables. Elle les a fait imploser. Il lui faut dès lors retrouver leurs origines. Elle a tiré des limbes un cinéma perdu, oublié, mort-né. La rédemption. «Filmer, c'est être capable de revenir aux peintures pariétales», comme l'écrit Philippe Azoury dans son texte «30 000 ans devant la mer» paru dans *Filmer dit-elle* (Capricci). «Elle aura tout

mis le cinéma au conditionnel», ajoute Azoury, c'est-à-dire qu'elle aura donné la puissance de l'imagination au cinéma, la magie au jeu, la magnificence au ludique. L'enfance de l'art. Voir et entendre ses films, c'est une aventure, une entrée sur une terre inconnue, c'est pénétrer dans une caverne pour savoir ce qui est arrivé aux sons et aux images. En les séparant, Duras a cherché à combler le vide que le cinéma commercial n'a cessé d'élargir entre eux. Il faut donc voir à nouveau une image. Ou entendre enfin un son. Ici, une image nous laisse regarder des voix, toutes les voix. Les voix, elles, se couchent sur les images, sur leurs ruines, leurs perspectives, leur fuite. Sur la nuit et l'infini, entre le désir et la mort.

Ainsi: avant, nous avons aimé le cinéma et il nous a rarement rendu cet amour. Avec Duras, c'est enfin fait. ■

1. Marguerite Duras dans *La couleur des mots*, entretiens avec Dominique Noguez, réalisation Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, Benoît Jacob Vidéo.
2. *Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Éditions Spirale et Solin, 1984.



© Jean Mascolo



Bulle Ogier dans *AGATHA ET LES LECTURES ILLIMITÉES* (1981). Marguerite Duras, Michael Lonsdale et Nicole Hiss sur le tournage de *DÉTRUIRE DIT-ELLE* (1969)