

# FILMER, DIT-ELLE

Le cinéma de Marguerite Duras



capricci

- 10 — **TOUT CASSER**  
par Luc CHESSEL  
*Détruire dit-elle* (1969), *Jaune le soleil* (1972)
- 28 — **LA DESTRUCTION LA PAROLE**  
Entretien avec Marguerite DURAS,  
par Jean NARBONI et Jacques RIVETTE  
(*Cahiers du cinéma* n° 217, novembre 1969)  
*La Musica* (1967), *Détruire dit-elle* (1969)
- 78 — **LE POINT DE VUE DE SATAN**  
par Luc MOULLET  
*Nathalie Granger* (1973)  
*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959),  
*La Musica* (1967), *La Femme du Gange* (1974)
- 87 — **MARGUERITE DURAS**  
**AU FESTIVAL DE CANNES**  
*India Song* (1975)
- 90 — **LE CHANT DES SEUILS**  
par Pierre EUGÈNE  
*La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975),  
*Son nom de Venise dans Calcutta*  
*désert* (1976), *Baxter, Vera Baxter* (1977)
- 104 — **LE MIROIR**  
Entretien avec Marguerite DURAS  
par Xavière GAUTHIER  
*La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975)

- 130 — **LE PIANO QUI ATTEND**  
Entretien avec Solange MASCOLO  
par Jean CLÉDER (2014)  
*India Song* (1975)
- 144 — **30 000 ANS DEVANT LA MER**  
par Philippe AZOURY  
*Le Camion* (1977), *Le Navire Night* (1979),  
*Césarée* (1979), *Les Mains négatives* (1979),  
*Aurélia Steiner (Melbourne)* (1979),  
*Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979),  
*Agatha et les lectures illimitées* (1981),  
*L'Homme atlantique* (1981)  
*Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976),  
*Les Enfants* (1985)
- 162 — **DURAS TRANSGENRE**  
par Stéphane BOUQUET  
*Moderato cantabile* (Peter Brook, 1958),  
*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959),  
*L'Amant* (Jean-Jacques Annaud, 1992),  
*Le Camion* (1977), *Le Navire Night* (1979)
- 178 — **LA PROVOCATION TRANQUILLE**  
par Fernando GANZO  
*En rachâchant* (Jean-Marie Straub  
et Danièle Huillet, 1982), *Les Enfants* (1985)
- 190 — Auteurs  
193 — Chronologies croisées  
203 — Filmographie

# 30 000 ANS DEVANT LA MER

par Philippe AZOURY

LE  
CAMION  
(1977)

LE  
NAVIRE  
NIGHT  
(1979)

CÉSARÉE  
(1979)

LES MAINS  
NÉGATIVES  
(1979)

L'HOMME  
ATLANTIQUE  
(1981)

AURÉLIA  
STEINER  
(VANCOUVER)  
(1979)

AURÉLIA  
STEINER  
(MELBOURNE)  
(1979)

AGATHA ET  
LES LECTURES  
ILLIMITÉES  
(1981)

SON NOM  
DE VENISE DANS  
CALCUTTA DÉSERT  
(1976)

LES ENFANTS  
(1985)

Le meilleur film de Marguerite Duras s'appelle *L'Été 80*. Ce n'est pas un film? Ce doute vous disqualifie. En août 1980, il y avait longtemps que Marguerite Duras avait dépassé la question.

Et puis, climatique comme il est, parsemé de voix, d'histoires possibles, toutes accrochées à l'horizon d'un océan qui laisse avancer les nuages (l'été 80 fut, d'un avis général, un été pourri), *L'Été 80* — recueil d'articles envoyés chaque semaine au journal *Libération* — pouvait tout aussi bien postuler au titre de film, et même à celui particulièrement envié de « meilleur film possible ». Ces articles étaient comme tout le cinéma de Duras alors : tout entier tournés vers le dehors. Leur déroulé était cinématographique — ils étaient le film d'un été, d'un été sans vacances, d'un été d'embruns : le dernier été sur terre, peut-être. L'été d'un monde en mauvais état, d'un monde accéléré dans ses émotions, revenu à l'état (gazeux ?) de passion, le monde détruit que Duras dépeignait depuis longtemps.

Les étés de Duras ont toujours été plus cinématographiques que ceux des autres. *Dix heures et demie du soir en été*, écrit en 1960, peut-être plus encore. Ceux qui se demandent encore pourquoi au final Marguerite Duras n'a pas suivi au cinéma, dans les années 1970, une voie moderne mais narrative quand même, cette voie induite en 1960 par *L'Avventura* d'Antonioni, tant elle semblait tracée pour elle, pour le type de sentiments qu'elle décrivait dans ses romans, peuvent toujours relire ce livre : la réponse est dedans. En 1960, *Dix heures et demie du soir en été* accomplissait déjà le chemin de cette modernité-là. L'Espagne avait juste remplacé l'Italie. Pour ses propres films, elle se devait de trouver autre chose. Et si en 1960 Duras écrivait comme Antonioni filmait, il était impensable qu'en 1976 ses films ne ressemblent pas à autre chose qu'à son écriture. Laquelle, depuis dix ans au moins, depuis la parution du

*Ravissement de Lol V. Stein* en novembre 1964, ne ressemblait déjà plus qu'à elle-même.

Pas de retour en arrière possible pour elle à partir d'*India Song* en 1975. Son cinéma n'a pas d'autre issue alors que d'être l'égal en modernité de sa littérature. En cela, elle a fait son cinéma seule. Sa proximité avec Straub, Godard, Arrietta, Eustache, Akerman ou Garrel n'a créé en rien un front. Son cinéma n'a pas cherché à dialoguer avec le leur, infoutu de se laisser encercler par d'autres questions que celles qui la hantent.

Son cinéma n'a dialogué qu'avec sa propre recherche.

De la même façon qu'elle a « détruit » la littérature, en posant la phrase sur la table pour regarder comment elle pouvait réussir à faire résonner à nouveau le Mot, elle a, pour ainsi dire, posé le cinéma sur la table en le prenant pour ce qu'il est, matériellement : non pas une histoire, non pas des acteurs, jamais une incarnation de l'une par les autres, mais tout simplement un accord d'images et de sons. Qu'elle a regardés seuls, pour ce qu'ils sont : une bande image et, séparée d'elle, une bande son. Si on prend acte de cette séparation possible (et c'est ce que fera, dans un geste génial, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*), on peut commencer à inventer des choses. Un cinéma où les mots viennent se coucher sur les images, sans se préoccuper de leur donner un sens fermé, sans clôturer ces images sous le poids d'une signification redondante, mais plutôt en leur offrant par les mots une seconde chance : celle d'échapper à leurs limites, et se redéployer encore plus loin.

C'est très simple, finalement le cinéma de Duras. Enfantin. Mais ce style, ce dépouillement, cette évidence dans le geste, est un équilibre. Il a fallu éliminer, séparer du bout de la fourchette tel élément, le couper d'avec tel autre, le laisser en solitude, le suspendre un petit peu et voir ce qui

arrive si on trace deux lignes séparées, une ligne image et une ligne son, et si on les fait avancer ensemble dans leur solitude respective.

Jamais ce projet n'a dévié de sa ligne.

Ce style, cette ligne, a mis du temps avant de s'affirmer. Duras cinéaste a pris en ampleur avec le soleil couchant d'*India Song*, en osant cela. Puis elle a construit ses propres paramètres de séparation sur un saccage, sur une destruction : la coupure nette de l'image et du son dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (soit la bande son d'*India Song* apposée sur les lieux déserts du tournage : fantôme de film), aller voir là où un film s'annule pour laisser place à quelque chose d'autre, qui n'était ni un *sequel* ni un remake, mais une mise à jour des multiples possibilités que chaque film porterait en son sein si on voulait bien le faire revenir de ses cendres mêmes. Le cinéma, soudain, s'ouvrirait sur l'infini. Marguerite cinéaste, c'est Marguerite cuisinière : elle accommode les restes.

Quelque chose alors s'est véritablement mué en évidence. D'abord avec *Le Camion*, en 1977. Et ce, jusqu'à *L'Homme atlantique*, le film noir, film abyme, de 1981. Dans les entretiens filmés Godard/Duras<sup>1</sup>, Jean-Luc, au détour d'un éloge, lui fait l'aveu de sa fascination devant l'évidence de ses derniers films : « Tu as fait en courant, et même en gambadant, ce que Garrel et Eustache ont eu du mal à faire de manière courante. Tu n'as eu aucun mal à le faire. Je suis impressionné. » Ce à quoi Duras, enfantine, répond : « Il n'y a rien de plus enthousiasmant que de diriger un film. Mais il n'est pas non plus difficile d'écrire. »

---

1 Entretien Jean-Luc Godard/Marguerite Duras, *Océaniques*, FR3, 1987. Repris partiellement dans *Godard par Godard*, tome 2, éditions Cahiers du cinéma, 1985. La transcription intégrale de ces entretiens est publiée en octobre 2014 chez Post-éditions, sous le titre *Dialogues*, avec une présentation de Cyril Béghin.

C'est Serge Daney qui, dans *Les Yeux verts*, a peut-être le mieux désigné ce fonctionnement et cette joie propre à la Duras cinéaste, sa symétrie aussi avec la Duras écrivaine : « On a l'impression que ce qui t'intéresse dans le cinéma, c'est le processus de l'arrivée des mots en toi. »

Alors, jouons. Jouons à un jeu idiot mais bien : jouons à « qui est capable de dire si tel film de Duras est moins un livre que tel livre de Duras ». Et quand on aura fini, rejouons-le à l'envers, renversons la règle et devinons quel roman de Duras est moins un film que tel film de Duras.

Jouons à cela à partir de 1977, l'année du *Camion*, un film qu'elle a tourné en hiver, le long de l'autoroute des Yvelines. Un livre sortira dans la foulée, nommé *Le Camion* lui aussi, suivi d'un bel entretien avec Michelle Porte. Un de ces grands entretiens durassiens qui ouvrent plus de pistes encore que les films, sans jamais les tuer sous le poids des explications.

Puis jouons à cela avec *Le Navire Night*, qu'elle a d'abord sorti sous forme de récit au début de l'année 1978, publié dans la revue *Minuit* et donné à Claude Régy pour qu'il l'adapte au théâtre. De son côté, Duras en fait un film qu'elle tourne en juillet. De ce film, elle ne va cesser de dire qu'il est un « échec ». Échec d'une forme qui ne prend pas, qui n'arrive pas à trouver un équilibre entre les longs et beaux travellings vides sur le Jardin du Luxembourg en été, sur un Paris étouffant et désert, et les visages des acteurs (Bulle Ogier, Dominique Sanda, Mathieu Carrière) que l'on maquille, que l'on prépare à un jeu qui ne viendra jamais. Bien sûr, *Le Navire Night* est une défaite programmée de la représentation, mais même une défaite de la sorte doit pouvoir trouver l'harmonie qui la fonde. Rétrospectivement, il est possible de voir dans l'histoire même sur laquelle repose *Le Navire Night* (l'histoire émouvante d'un homme et d'une



femme qui, sans jamais se rencontrer, se parlent chaque nuit sur le réseau téléphonique, cet espace invisible laissé vierge pour des voix blanches, qui occupa tous les insomniaques des années 1970 et 1980), dans la rencontre sans cesse différée entre les deux amants et dans le fait que leur histoire repose sur l'impossible d'une fusion, le déséquilibre même qui lui pèse. Et faire de ce film un fétiche possible — en dépit de sa rareté, il l'est devenu, ses projections sont souvent un moment de retrouvailles pour ceux qui aiment la Duras des parcs et des squares en été, ils sont nombreux.

Mais l'intérêt profond de cet « échec », c'est la galaxie qu'il aura quand même inventée. Car de ce *Navire Night* si bien échoué, Duras ramassera les miettes, les chutes et en tirera deux courts métrages qui sont parmi les plus beaux de toute son œuvre : *Les Mains négatives*, composé de plans qu'elle avait tournés à l'aube le long des grands boulevards parisiens, et *Césarée*, à partir de plans de statues de Maillol qui sont au Jardin du Luxembourg. Des plans qui n'avaient pas trouvé leur place dans *Le Navire Night*, qui ne rebondissaient pas avec le récit, mais qui là, l'un (*Les Mains négatives*) parce qu'il donne à entendre le cri d'un amour vieux comme la nuit des temps, d'un amour vieux de 30 000 ans, et l'autre (*Césarée*) parce qu'il rêve à Paris de Pompéi, de l'ensevelissement de Pompéi, redonnaient à Marguerite Duras croyance en les puissances du cinéma. « L'échec du film », puisque c'est ainsi qu'elle nommait *Le Navire Night*, est ainsi lavé. « Il n'y a plus rien à voir. Que le tout. Il fait à Paris un mauvais été. Froid. De la brume. »

Dans la foulée, Duras tourne deux courts métrages, deux variations autour du personnage d'Aurélia Steiner : *Aurélia Steiner (Melbourne)* et *Aurélia Steiner (Vancouver)*. Les deux films sont tournés en France, entre Paris et la côte normande. Le pouvoir d'évocation parfois suffit. Surtout si le texte, en point d'appui, et la voix qui le dit, sont certains qu'il suffit de dire « Vancouver » pour que

Vancouver apparaisse. Duras décide dans le même temps de rassembler ces quatre courts métrages et d'en publier les textes en un seul volume au Mercure de France. Elle n'écrit pas de roman cette année-là. Sa pièce *L'Éden Cinéma* est jouée pour la première fois, mais il n'y a pas de roman. Même le très court roman *L'Homme assis dans le couloir*, que publient les éditions de Minuit en 1980, date en fait du temps d'*Hiroshima mon amour* (soit 1959). Duras n'a pas pour autant arrêté l'écriture pour devenir cinéaste. Elle n'a pas changé de profession. Elle n'en est pas moins écrivaine, et peut-être n'a-t-elle jamais été aussi dans la profondeur de son écriture que dans ses années durant lesquelles, depuis *Le Camion*, ses textes se proposaient de devenir des films. L'inverse est tout aussi vrai: ce n'est pas parce que ces textes-là ont paru en livre que *Le Camion*, *Le Navire Night* ou *Les Mains négatives* ne sont pas, exponentiellement, des films, voire même la mise à l'œuvre de la pleine puissance/jouissance du cinéma.

Duras ne fait surtout pas un cinéma d'écrivain (chaque fois qu'un crétin dit ça, ne pas oublier de le gifler). Elle est comme Guitry, comme Pagnol, comme Cocteau: ces écrivains qui, venus visiter le cinéma, sont allés directement à l'essentiel de son pouvoir.

En juin 1980, elle publie *Les Yeux verts*, un numéro hors-série des *Cahiers du cinéma*. On y retrouve des textes (sur *La Nuit du chasseur*, sur Chaplin...), des fragments de romans laissés inachevés, des interviews, les archives d'un fait divers incroyable (l'affaire Berthaud, du nom de ce père de famille tombé fou d'amour pour une petite fille de douze ans, et qui se suicidera pour elle), sur lequel elle avait écrit en 1961 dans *France Observateur*, et qui apparaît comme séminal si on veut comprendre ce que la passion signifie chez Duras. Enfin, au centre de ces *Yeux verts*, un texte, parmi ses plus beaux: *La Solitude*. Dans lequel elle

dit : « Je parle de l'écrit. Je parle aussi de l'écrit même quand j'ai l'air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d'autre chose. Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature. » Un paragraphe plus loin, elle affirme : « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. »

En juillet et en août, à la demande de Serge July, elle écrit, au rythme d'une page publiée chaque semaine dans *Libération*, ce qui deviendra *L'Été 80*. Elle est à Trouville, elle confie chaque semaine le texte à un conducteur de train qui, une fois à la gare Saint-Lazare, le remet à Gérard Lefort qui s'en ira l'apporter (en solex !) à la rédaction de *Libé*, rue Mariani, non loin de là où Rivette vient de tourner certaines des dernières séquences du *Pont du Nord*. Une seule fois, le rituel a failli ne pas avoir lieu, mais le texte paraîtra *in extremis*. Lesquels textes sont réunis en volume aux éditions de Minuit au mois d'octobre. Le film qu'elle tourne au printemps 1981, *Agatha ou les lectures illimitées*, ressemble beaucoup à ce qu'aurait pu être *L'Été 80*. Ce n'est pas pour autant un film entièrement réussi, non. Les voix sont mixées trop haut et Yann Andréa, qui partage depuis le mois de septembre 1980 la vie de Duras, n'a pas encore le sens de la diction propre à l'écrivaine. Il lui arrive ce qui est arrivé à Benoit Jacquot, qui était « la voix masculine » dans *Le Navire Night* : il ne peut faire autrement que de plier sa diction au rythme de celle de Marguerite, laquelle est la seule à connaître le secret de cette *musica-là*. Pour autant, le film, dans sa façon de s'ouvrir à l'horizon d'une plage, et de ne jamais sortir du périmètre d'une maison et de sa vue sur la mer, est l'exemple même du sentiment océanique induit par le cinéma de Duras dernière époque. Ici s'approche l'idée que Duras a peut-être touché la limite d'un système de représentation qui ne cherche lui-même, à l'image, que le point qui le verra finir mais aussi en lequel il verra revenir l'origine même

des mots qu'il provoque. Autrement dit: cet horizon est tout autant une fin, un absolu enfin atteint, que le lieu originel depuis lequel toute pensée, toute histoire, toute mémoire, remonte. 30 000 ans devant la mer.

Duras est donc, vis-à-vis du cinéma, « dans un rapport de meurtre », dit-elle. En 1981, le meurtre est tout entier accompli: Duras tourne *L'Homme atlantique*, film quasi majoritairement noir. Abyme de film. Pour autant, il y a plus de cinéma dans cette heure et demie-là que dans tout le soi-disant cinéma qui sort chaque semaine (à l'époque, aujourd'hui). La voix de Duras sur un écran noir suffit à donner au plan cette vibration, ce ressenti unique — ça n'appartient qu'à elle, vouloir l'imiter c'est s'engager sur une spirale d'échec. Puissance de la parole, certes, puissance surtout de l'invocation. Et réaffirmation de ce qui a été dit plus haut: ce n'est pas seulement le meurtre, l'assassinat par la provocation du cinéma, la séparation de l'image et du son jusqu'à la perte de l'un des deux, celui-là même que l'on avait cru essentiel, irremplaçable (le cinéma avait été muet durant ses trente-cinq premières belles années). C'est aussi la nuit noire des origines, le retour à un point caverneux par où remontent les mots.

Ce que Duras n'avait pas osé faire avec *Le Navire Night*, parce qu'il était tout simplement trop tôt, parce qu'il fallait encore épuiser la ville vers laquelle roulait *Le Camion*, parce qu'il fallait encore accommoder les restes des uns et des autres pour arriver jusqu'aux quatre courts métrages, puis ressortir de la ville, en passer par des autoroutes désertes, des palettes sur lesquelles sèchent des rondins de bois, pour que vienne à l'image enfin la mer, et avec la mer l'horizon, et au bout de cet horizon le noir de *L'Homme atlantique*. Du *Camion*, en 1977, à ce film terminal tourné fin 1981, quatre années. Quatre ans d'un long et semblable voyage, tenu par une seule et même ligne.

Quatre ans sans écrire de livres, quatre ans pour mener à bien chaque étape géographique du meurtre du cinéma. À la fin, le cinéma y a gagné. En profondeur. En puissance et en possibilité. En septembre 1982, libérée de cette charge, Marguerite Duras publie *Savannah Bay* en même temps qu'elle subit une cure de désintoxication à l'Hôpital américain de Neuilly. Le cinéma est libéré d'elle et elle s'est libérée du cinéma. Un très dispensable *Dialogue de Rome* sera montré pour satisfaire une commande de la RAI, et, en 1984, elle tournera un film différent, qui est peut-être sous estimé parce que précisément il ne veut rentrer dans aucun ensemble, *Les Enfants*, qu'elle coréalise avec son fils Jean Mascolo et Jean-Marc Turine.

*Détruire dit-elle...* ce que Marguerite Duras aura détruit durant toutes les années 1970, et plus encore de 1977 à 1981, ce n'est pas le monde, ce monde dont elle proposait qu'il aille «à sa perte», mais la représentation usée de ce monde. Elle a préféré revenir à une représentation trente fois millénaire. Écrire, pour elle, en 1978, c'est écrire sur les parois des cavernes. Filmer, c'est être capable de revenir aux peintures pariétales. «On appelle mains négatives les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes de l'Europe Sud-Atlantique. Le contour de ces mains — posées grandes ouvertes sur la pierre — était enduit de couleur. Le plus souvent de bleu, de noir. Parfois de rouge. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique.»

Ou bien si, une, trouvée par Duras, au bout de huit ou dix minutes de film :

«Je suis celui qui appelle  
Je suis celui qui appelait  
Qui criait  
Il y a 30 000 ans  
Je t'aime  
J'aimerai quiconque entendra que je crie.»

Les films sont l'enregistrement de ce cri. La perpétuation à l'infini des profondeurs du cri du vice-consul dans *India Song*. Cri dans la nuit encore que les appels la nuit, sur le réseau téléphonique du *Navire Night*, jusqu'à que se rencontrent deux voix qui s'aimeront jusqu'au point de passion le plus destructeur sans jamais se voir. Criées encore, *Les Mains négatives* qui hurlent leur désir d'être entendues et de pouvoir aimer à leur tour celui ou celle qui recevra ce cri. La volonté océanique d'appeler « celui qui me répondra » est le centre de cette poignée de films de la fin des années 1970.

Des films criés. Des films accueillant en retour un plein de silence. Aux *Inrockuptibles*, en mars 1990, elle expliquera ça très bien : « J'ai cherché comment faire pour mettre ensemble le livre et le film du livre, que l'on sente qu'à l'origine il y a un livre. Pas un script mais un livre. Dans mes films il y a beaucoup d'espace libre de toute parole. Je cherche à ce que les silences aient la densité de ceux des livres, avec des espaces morts, des longueurs pas tout à fait nécessaires, des gens seuls accompagnés par des paroles qui disent leurs histoires et qui se taisent. Les films, c'est ça. Je ne peux pas détruire l'atmosphère des livres. »

Ce cri doit donc passer au-delà de la représentation. Il doit être cri, silence, livre, film, tout ensemble. Dans ce travail de sape-là, il n'y a plus de place dorénavant pour l'immédiate incarnation des acteurs. Ce sont eux les grands perdants du cinéma de Duras, une fois effectuée la séparation voix/corps à l'œuvre dans *Son nom de Venise*... Le cri écarte l'acteur, car la voix fait autre chose encore que de porter un corps. La voix, à partir de là, demande l'impossible à l'image : l'atmosphère d'un livre, et par-delà cela tout un bal d'informations contenues en germe auxquelles le cinéma de Duras nous demande de croire.

Ici, Paris sera Vancouver, si vous avez l'intelligence de lui faire confiance. Nommer, c'est l'une des grandes fonctions qui traverse toute sa littérature et tout son cinéma (« Toi qui est nommée, toi qui est douée d'identité, je t'aime », *Les Mains négatives*), c'est charger l'objet, l'image, le mot, ce corps d'une histoire qui le précède. C'est cela, et rien d'autre, que racontent les deux *Aurélia Steiner*. Arriver à nommer encore une fois l'histoire des juifs, l'extraire du nazisme, c'est la faire descendre jusqu'à ses origines. Pareille chose pour l'écriture. Et comme l'écriture est chez elle, comme en général, toujours subordonnée à l'amour, pareil traitement pour l'amour : toujours le ramener au premier amour, le seul, au premier cri d'amour. Je t'aime depuis 30 000 ans. Je cherche une représentation hors de ce présent, loin du poids de ce que tu as cru reconnaître, loin d'un lieu identifiable et d'une région désignable, loin d'une époque saisissable, je t'aime depuis 30 000 ans, et le cinéma qui a 30 000 ans, qui a commencé dans les grottes (cela, Langlois l'a toujours su, Mizoguchi, Garrel et Godard aussi), se tient depuis 30 000 ans devant la mer. Le cri, c'est ce rêve de cinéma entièrement orienté vers le dehors, vers ce qui arrive. Épris d'amour et de temporalité. Dérivant. Un peu navire night, détaché du poids physique.

Nommer, filmer, aimer, c'est prendre le risque de se charger d'images pleines « d'eau et de pluie féconde », avancer « dans le ciel glacé », indifférent au « rectangle blanc de la mort » et entrer par vagues dans le corps du temps. « Je ne peux rien contre l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard. »

Il faudrait pouvoir parler de Duras en météorologue.

Aussi, distinguer à l'intérieur de son œuvre ce qui relevait du cinéma de ce qui n'en relevait pas serait un non-sens, une farce. Cherchera-t-on, chez elle, ce qui est du domaine de la littérature et ce qui n'en est pas ? Ce serait

absurde. Il y a donc eu ce moment, quatre ans, quatre ans entre 1977 et 1981, entre le mois de janvier du *Camion* et la fin de l'automne de *L'Homme atlantique*, où chacun de ses écrits se gardait la possibilité d'être transformé en cinéma. En arme pour son cinéma. Et de là en arme contre le reste du cinéma.

Tout : la moindre phrase, le moindre ciel, ce nuage chargé de pluie, sa voix, fragile et neutre, ce croisement-là entre deux autoroutes... Elle pouvait tout accueillir à l'horizon de ce qu'elle était en train de faire au cinéma. La route, le froid, la diversité des choses. Tout, jusqu'au trou noir.

Elle pouvait renverser les saisons, annoncer l'été en janvier, l'hiver en juillet, déclarer qu'août est décidément le mois le plus froid de l'année, s'amuser avec ça, avec les règles intangibles de la représentation que nous nous faisons du temps et des récits qui en découlent. Avant de se rendre à l'évidence : « Un jour l'été finira. »

Un jour l'été finira...

Au final, elle aura détruit quoi ? Elle aura mis tout le cinéma au conditionnel. Consciemment, puisqu'il suffit de se référer à la citation tirée du *Bon Usage* de Grevisse placée en exergue du *Camion*, lorsqu'il fut publié aux éditions de Minuit : « Le conditionnel est employé pour indiquer une simple imagination transportant en quelque sorte des événements dans le champ de la fiction (en particulier un conditionnel préludique employé par les enfants dans leur proposition de jeu). »

Il n'y a pas fondamentalement cinéma plus enfantin (elle n'a pas filmé *Les Enfants*, cette tête de mule d'enfant Ernesto pour rien), ni cinéma plus épris de jeu que le sien : son jeu commence avec la séparation de l'image et du son. Mais cette césarienne ne se suffit pas à elle-même. Il fallait encore être à l'écoute de leur solitude respective. Aller voir



ce qu'il en était des acteurs, mais aussi des personnages maintenant que cette concordance son/image n'allait plus de soi.

Isolés les uns des autres, l'aventure historique d'une Aurélia Steiner, celle du peuple des grottes ou celle de l'autostoppeuse des Yvelines, n'a plus la représentation comme alliée naturelle. La représentation a décroché.

C'est un geste que l'on a cru théorique, terroriste, mais c'est avant tout un jeu d'enfant, c'est-à-dire une fiction: on va essayer ça comme ça, et on va voir. On va voir ce que deviennent les éléments maintenant qu'on les a détachés les uns des autres. Où vont-ils comme ça? Qu'ont-ils à nous dire de différent? Voit-on mieux? Entend-on mieux? Voit-on plus loin?

Des voix sans corps, sans référent, des images flot-tantes, sans ancrage, des sons et des images ouverts à l'identité d'une autre histoire, énoncée par une autre voix, suscitée par d'autres images. C'est la première chose. La seconde consiste à avancer, c'est-à-dire à raconter cette seconde histoire sans repasser par la case de la représentation classique. Garder ces voix non pas comme des personnages vides de corps mais comme les échos lointains d'une autre histoire, d'un autre temps. Faire tenir ensemble deux temps dont on ne sait jamais s'ils sont contemporains ou non (souvent ils ne le sont pas). En maintenant les signes du cinéma ainsi ouverts, sa démarche a fait implorer toute idée de narration cadencée dans un seul temps possible. Duras, dans sa coexistence temporelle, fait résonner au contraire des voix et des images qui sont les uns pour les autres comme autant d'échos. Et ainsi, maintenir dans le cinéma, comme dans tout, la nature indé-cisée des choses.

Godard a raison: rare sont ceux qui se sont aventurés sur ce terrain d'une image qu'on ne saurait dater. Garrel, souvent. Eustache, parfois. Ils ont chacun plongé leurs films

dans des spirales, des boucles. Mais elle, Marguerite Duras, aura navigué, durant ces quatre ans de cinéma, en terre inconnue, sabordant toutes les certitudes que nous avons sur ce qu'est un film, un livre, un récit du temps. Blanchot l'a vu très tôt, lorsqu'écrivant sur *Détruire dit-elle*, il a posé la seule question qui vaille: «Détruire. Il a appartenu à un livre (est-ce un livre? un film? l'intervalle des deux?) de nous donner le mot comme un mot inconnu, proposé par un tout autre langage, langage qui n'a peut-être que ce seul mot à dire.»<sup>2</sup>

Que cet « intervalle » admirablement désigné se pare de secret, c'est naturel. (Pourquoi créer des objets intervalles sinon pour y cacher le plus important?) Que ce secret ait une fonction et que cette fonction vise la temporalité, seul Blanchot semble longtemps l'avoir compris: «Un secret soudain. Il nous est confié, afin que, se détruisant, il nous détruise. Pour un avenir à jamais séparé de tout présent.»<sup>3</sup>

Blanchot a ainsi touché du doigt dès *Détruire dit-elle* ce que Duras aura accompli finalement avec *L'Homme atlantique*: le son et l'image, désormais interdits d'être arrimés à autre chose qu'à leur solitude respective, refusés à toute énonciation littérale, jetés dans l'abyme du temps, se détruisent, nous détruisent (ce n'est pas un secret que les films de Duras peuvent faire mal), et de cette destruction en règle, plan après plan, naît un temps ouvert dont le cinéma est le signe. Un temps capable, «séparé de tout présent», de recevoir comme promesse d'avenir le tout premier cri — celui-là même qui contenait le secret fondamental, la naissance même de l'amour.

<sup>2</sup> *Marguerite Duras*, éditions Albatros, Paris, 1975, p. 139.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 140.

Ces routes du *Camion*, ces routes des Yvelines, plates, industrielles et froides, campagnes qui ne cultivent plus rien sinon des supermarchés et des entrepôts de frets, cette aube des *Mains négatives* dans un Paris déserté ou presque, où l'on ne croise plus que les immigrés qui le jour se terrent, cet océan d'*Agatha*, battu par le vent, tous ces « non-lieux » qui constituent pourtant les grands lieux de son dernier cinéma ont un seul horizon : devenir la chambre d'écho d'un sentiment, d'une histoire et d'une passion millénaire.

Le champ de la voix a été balayé pour faire entendre un cri plus ancien. Et pour que nous revienne ce premier cri, l'image a été isolée, esseulée (Deleuze : « le visible se désincorpore »), la voix s'est faite plus blanche, plus invocatrice, il a fallu attendre quatre ans que la nuit tombe enfin, et le cri s'est donné à entendre dans sa totalité. Comme une lame profonde sortie du cœur de l'océan par une nuit d'hiver. Ce fut la dernière phrase de *L'Homme atlantique*, celle par laquelle il faut revoir désormais tout le cinéma de Duras, tellement elle en résume les manières : « C'est ainsi que vous vous tenez face à moi, dans la douceur, dans une provocation constante, innocente, impénétrable. »

C'est ainsi que son cinéma se tient face à nous : rendu à la mer, et au-delà d'elle à l'éternité.

N'ayant cessé d'avancer encore et encore, comme si chaque film était la nouvelle station d'un seul travelling, l'amenant aux pieds de l'éternité.

Pour atteindre cela, il lui aura fallu ne plus décrire qu'un « état illimité de l'individu ». C'était cela le génie du *Camion*. Raconter la conversation d'une vieille folle et d'un camionneur, ou plutôt leur impossibilité à se faire entendre l'un de l'autre. Le coup de poker du *Camion*, c'est d'avoir cette fois renversé l'échec d'un système de représentation dans lequel elle n'avait pas de place (Duras était

partie pour filmer toute la conversation dans un camion, avec deux acteurs, et ne pouvant pas trouver, matériellement, sa place à elle dans ce cockpit riquiqui, décida qu'il valait mieux faire lire cette histoire dans une maison, en parallèle. La faire lire à l'acteur à physique de camionneur, la faire lire à celui qui précisément devait jouer le camionneur (c'est Depardieu), mais qui perd cette fonction-là, ce corps social, pour se transformer en tronc, en voix, en récit, et acteur portant tous les récits possibles: celui du camion qui roule, celui de l'acteur qui joue. Et le coup de génie est de l'avoir filmé découvrant ce texte, le lisant pour la première fois. Il a même le droit de poser des questions. Celle-ci, par exemple, que l'on ressert depuis tellement elle dit tout le cinéma de Duras en quelques mots:

« – C'est un film ?

– Ça aurait été un film. »

Donc un film mis entièrement au conditionnel, un film déclassé, mis au ban du (faux) présent de la reconstitution. C'est de ce présent-là dont elle ne veut plus rien entendre. Ce faux présent, ce présent de comédie qui n'est ni le brûlant de l'actualité, ni la vibration documentaire, ni rien d'autre qu'un pauvre présent factice joué jusqu'au ridicule, un misérable présent de pacotille qui se fait son cinéma. À la place, elle livre le film défait, la robe décousue, enregistrement direct des événements possibles.

Suite à ça, et pour mieux préparer à cela, elle aura dépeuplé le monde, aura rendu à la lumière « quotidienne » des lieux où vit tout un peuple mis hors d'accès de la fiction (les routes, les villes à l'aube, balayées par ceux que les riches ne veulent surtout plus voir quand dans une heure ils se lèveront), jusqu'à tourner autour des statues (meurent-elles aussi?), puis aura assisté « à la montée du silence » (*Le Navire Night*) avant de s'enfoncer dans la caverne, sous le sable, à la recherche de ce bleu noir des

origines, celui dont elle disait en 1982 (dans une interview donnée à l'hebdomadaire *Des Femmes*): « Je crois que ce noir est dans tous mes films, terré, sous l'image. »

Déterré, enfin, elle en a exposé la douceur.

Merci pour elle.

---

On a beaucoup écrit sur Marguerite Duras, son histoire et ses histoires. On a beaucoup cherché à comprendre sa vie et ses œuvres, mais ses films ont souvent été considérés comme un reliquat des textes. Cet ouvrage prend le cinéma de Marguerite Duras comme il est : riche, au-delà des genres, des techniques, du cinéma même. Notre premier geste a été de donner la parole à des auteurs qui, simplement, naïvement, aiment son cinéma, et sont impressionnés par lui.

Pourquoi *Détruire dit-elle* est-il un film d'horreur ? Comment Luc Moullet devint-il le producteur de *Nathalie Granger* ? De l'Inde à Neauphle-le-Château, quels sont les lieux d'*India Song* ? Que faire pendant le Festival de Cannes ? Filmer est-il un luxe ? Et monter ? Comment tuer le cinéma ? Pourquoi le vide est-il un programme révolutionnaire ?

Des textes d'analyse sont accompagnés d'entretiens avec Duras elle-même et certains de ses collaborateurs. Son personnage, éminemment romanesque, relie ainsi des temporalités différentes pour appréhender une œuvre qui, elle, y a toujours échappé.

Avec des textes de Philippe Azoury, Stéphane Bouquet, Luc Chessel, Pierre Eugène, Fernando Ganzo, Luc Moullet.

Des entretiens avec Marguerite Duras  
par Xavière Gauthier, Jean Narboni, Jacques Rivette,  
et avec Solange Mascolo par Jean Cléder.

**Prix papier: 18 euros**

isbn papier 979-10-239-0049-1  
isbn pdf web 979-10-239-0051-4  
Harmonia Mundi diffusion

