

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

4 septembre – 31 décembre | 43^e édition



DOSSIER DE PRESSE

MARGUERITE DURAS

Service de presse : Christine Delterme, Carole Willemot
Assistant : Maxime Cheung

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01
c.delterme@festival-automne.com
c.willemot@festival-automne.com
assistant.presse@festival-automne.com

Festival d'Automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com

Centre
Pompidou

Bibliothèque
Centre publique d'information
Pompidou



MARGUERITE DURAS

Cinéaste

Programme détaillé disponible en octobre sur
www.centrepompidou.fr, www.bpi.fr et
www.festival-automne.com

CENTRE POMPIDOU

Vendredi 28 novembre au samedi 20 décembre

4€ et 6€

Abonnés du Festival 4€

Gratuit avec le laissez-passer du Centre Pompidou

(dans la limite des places disponibles et sauf soirées exceptionnelles)

Exposition en entrée libre

Cette manifestation est organisée par les Cinémas du Département du développement culturel du Centre Pompidou et la Bpi, autour de l'exposition *Duras Song* proposée par la Bibliothèque publique d'information et l'Imec du 15 octobre 2014 au 12 janvier 2015, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

En partenariat avec France Culture

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot
01 53 45 17 13

Centre Pompidou

Les Piquantes
Alexandra Faussier, Florence Alexandre,
Fanny Garan cher & Denis Revirand
+33 1 42 00 38 86
alexflo@lespiquantes.com
denis@lespiquantes.com

L'inventivité, la beauté et la force, le style radicalement novateur des textes de Marguerite Duras ont été immédiatement reconnus. Ses films, eux, ont longtemps été sous-estimés. L'écrivain a pourtant fait œuvre de cinéaste, réalisant entre 1966 et 1984 dix-neuf films qui reprennent le cinéma à zéro pour expérimenter d'autres possibles. "Il/Elle aurait..." : le conditionnel, qui a ouvert son écriture à l'imaginaire, à la recherche et au doute, est aussi un fondement de son cinéma.

Avec chaque film, dont le titre promet déjà un autre monde, *India Song*, *Baxter Véra Baxter*, *L'Homme atlantique*, Duras réinvente une relation entre le récit, l'image, le son et leur spectateur. Les acteurs, Gérard Depardieu le premier, trouvent corps et voix comme nulle part ailleurs. Cette quête d'une poétique et d'une forme toujours recommencée, comme si toute œuvre devait exister selon des modalités qui lui sont propres, ont mené Duras loin, très loin sur le terrain de l'expérimentation, au point que ses films semblent bien plus appartenir à notre temps qu'au sien. On comprend que cinéastes et artistes contemporains y voient une archéologie de leur travail suscitant impressions entêtantes et sensations hypnotiques. Ils sont nombreux à venir en témoigner au cours de cette rétrospective intégrale des films de Marguerite Duras.

Duras Song, portrait d'une écriture

**Bibliothèque publique d'information – Centre Pompidou
Du 15 octobre 2014 au 12 janvier 2015**

À l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain, la Bibliothèque publique d'information (Bpi) et l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Imec) s'associent pour consacrer une exposition à l'écriture de Marguerite Duras, dont le commissariat a été confié au critique d'art Jean-Max Colard, et la direction artistique à la plasticienne Thu van Tran. Par l'importance de son œuvre, par son inscription dans le siècle, par l'ouverture de son écriture aux autres arts, notamment le théâtre et le cinéma, par son influence décisive sur la création contemporaine, l'auteur d'*Hiroshima mon amour*, de *L'Amant*, du *Ravissement de Lol V. Stein* ou d'*India Song* demeure aujourd'hui une des grandes incarnations de l'écrivain du XX^e siècle.

Livre et Film

PAR MARGUERITE DURAS

Un soir, au Havre, c'était avant la guerre, deux femmes assistaient à une séance de cinéma dans une salle de quartier. À cette époque une séance de cinéma comprenait des actualités et un film. Ces deux femmes n'étaient-elles jamais allées au cinéma avant ce soir-là ? Ou y allaient-elles toujours de "cette façon-là" ? Cela le témoin de la chose ne l'a pas su. Le fait est que ces femmes qui ignoraient l'existence des *actualités*, ont vu ce soir-là un film dont le premier épisode se déroulait avant l'entracte. Étaient-elles déçues par leur soirée ? Du tout. Le témoin (placé derrière elles) raconte qu'après un certain flottement, à coups d'hypothèses diverses, de *raisonnements*, elles avaient parfaitement réussi à intégrer les actualités au récit du film. Ça n'avait pas été très long. Assez vite, elles avaient décidé du contenu du film, de leur film. Dans celui-ci, entre autres péripéties, les personnages assistaient à une partie de football – pourquoi pas ? – et tandis qu'ils y assistaient le chef du gouvernement inaugurerait, quelque part ailleurs, un pont, *tandis que*, quelque part ailleurs encore, un tremblement de terre avait lieu, etc. Après s'être dilué dans une conjoncture quotidienne, familière, la narration principale reprenait son cours jusqu'à la fin de la séance.

Certes ces spectateurs-là – à ce point créateurs – n'existent plus. La syntaxe du cinéma n'a plus à être apprise. Un enfant de sept ans sait lire un film à travers son montage. Mais il reste que c'est quand même là, à l'endroit du spectateur, que se fait le cinéma. Le livre suppose un *accès* à lui, pas le film. Une *pratique* est suffisante pour devenir spectateur de films.

C'est là que réside la différence essentielle entre le cinéma et le reste. Dans ce nombre – le plus grand – donc le plus sauvage.

Vous sortez de chez vous un matin, le ciel est bleu, il y a du soleil. Vous recevez ce choc du ciel bleu et du soleil dès le seuil de votre maison franchi. Quelque part en vous, dans votre organisme physique ou mental, la chose se traduit avec la fulgurance de la sensation par : "Bleu le ciel ce matin, soleil." Plus tard, lorsque cette fulgurance sera recouverte par du temps passé, si vous voulez lui faire un sort, le dire à autrui, vous la *traduirez* en une phrase, aussi bien orale qu'écrite, laquelle phrase explicitera dans quelles circonstances, un beau matin, en sortant de chez vous, vous avez été frappé par le ciel bleu, le soleil. C'est là, sans aucun doute, le sort le plus courant que connaîtra l'événement que vous avez vécu. Mais il y en a d'autres, des milliers, dont le poème, par exemple, ou le cinéma.

De tous les modes de dire, le cinéma sera sans doute le dernier parce qu'il se présente comme le plus inaccessible – du fait de la technique – et le plus *séparé* de l'événement. En fait, au contraire, c'est ce moyen-là qui sera le plus apte à recréer le choc de l'événement soit : "Bleu le ciel ce matin, soleil", et à le transmettre au plus grand nombre. Quatre mots, deux images articulées entre elles par une syntaxe muette, invisible, très proche de coïncider, dans un non-dit, avec la sensation originelle. Ce plus grand nombre, qui est-ce ? D'où vient-il ?

Le travail d'un cinéaste à un film – ne parlons pas de l'encombrement, du freinage de ce travail par l'appareil technique – se situe à un *endroit* différent de celui de l'écrivain eu égard à un livre. Avant d'atteindre le film, le

cinéaste en passe par un livre dont l'écriture n'aura pas lieu mais qui a valeur d'écrit quant à sa place dans la chaîne créatrice. Il passe par-dessus ce livre et se retrouve à la place de sa *lecture*, justement celle du spectateur. Regardez bien certains films : cela se lit, la trame de l'écrit s'y lit. Le stade de l'écriture occultée, conscient ou non se voit, sa place, son passage se voient. (On ne parle pas bien sûr d'un cinéma commercial fait de recettes de cuisine et qui se situe aux antipodes de toute écriture.)

À cet endroit de sa création, la place du cinéaste se trouve à l'opposé de celle de l'écrivain par rapport à son livre. Peut-on dire que dans le cinéma on écrit à l'envers ? On peut dire quelque chose comme ça, il me semble. C'est justement à la place du spectateur que le cinéaste voit, lit son film, tandis que l'écrivain se tiendra dans une obscurité qu'aucune lecture ne peut encore lire, indéchiffrable même pour celui qui va l'aborder. C'est après cette obscurité que se trouve le cinéaste. Faire du cinéma quand on a écrit des livres, c'est changer de place par rapport à ce qui va être fait. Je suis devant un livre à faire. Je suis derrière un film à faire. Pourquoi ? Pourquoi éprouve-t-on le besoin de changer cette place, abandonner celle où on se tenait ? Parce que faire un film, c'est passer à un acte de destruction du créateur du livre, justement, de l'écrivain. C'est annuler celui-ci.

Qu'il soit l'auteur d'un livre "en creux" ou d'un livre "en plein", en effet, l'écrivain sera détruit par le film. L'écrivain qui est dans chaque cinéaste et l'écrivain tout court. Et il se sera quand même exprimé. La ruine qu'il sera devenu sera le film. Son "dit" sera cette matière lisse, le chemin d'images.

Entre quelqu'un qui n'a jamais écrit, et un écrivain, il y a moins de distance qu'entre un écrivain et un cinéaste. Celui qui n'écrit pas et le cinéaste n'ont pas entamé ce que j'appelle "l'ombre interne" que chacun porte en soi et qui ne peut sortir, s'écouler au dehors, que par le langage. L'écrivain, lui, l'a entamée. Il a entamé l'intégrité de l'"ombre interne" ; le silence essentiel commun, il a opéré la réductibilité de ce silence. Et tout acte qui freine cette réductibilité, par exemple, le cinéma, fait régresser la parole écrite. Ce n'est pas vrai que le cinéma dit autant l'écrit que le langage écrit. Le cinéma fait remonter la parole vers son silence originel. Une fois la parole détruite par le cinéma, elle ne revient plus nulle part, dans aucun écrit. Et chez le cinéaste, c'est le pli même de sa destruction qui deviendra un acquis créateur.

C'est sur cette défaite que l'écrit que – pour moi – se bâtit le cinéma. C'est dans ce massacre que réside son attrait essentiel et déterminant. Car ce massacre c'est justement le pont qui vous mène à l'endroit même de toute lecture. Et encore plus loin : à l'endroit même du subissement tout court que suppose toute existence vécue dans la société actuelle. On peut dire cela d'une autre façon : que l'option quasi universelle de la jeunesse pour le cinéma est une option – consciente ou intuitive – d'ordre politique. Que vouloir faire du cinéma c'est justement vouloir aller droit vers le lieu de son subissement : le spectateur. Et cela, en évitant, en détruisant le stade – toujours privilégié – de l'écrit.

Le maquereautage phénoménal du cinéma par le capitalisme dès après sa naissance a formé quatre à six générations de spectateurs et nous nous trouvons devant un

HIMALAYA d'images qui constitue sans doute le plus grand sottisier historique moderne. Parallèlement à l'histoire du prolétariat, il y a l'histoire de cette oppression supplémentaire ; celle de son loisir fabriqué par le même capitalisme qui l'asservit, le cinéma de ses samedis. Pendant des décennies, seul le capitalisme avait le moyen de fabriquer le cinéma. L'accès au film était un privilège de classe. On ne veut pas dire par là qu'il ne l'est *plus* ; *il l'est simplement* un petit peu moins. Mais il n'y a qu'à voir la colère des cinéastes commerciaux devant "ce petit peu moins" pour comprendre à quel point c'est vrai, à quel point ils se voulaient patrons du cinéma mondial. J'ai entendu une fois Henri Verneuil parler des *Cahiers du cinéma*, il écumait de rage alors que les *Cahiers du cinéma* sont cent mille fois moins lus que ne sont vus les films du même Henri Verneuil. Et vouloir faire du cinéma, c'est aussi, justement, sortir de ce rôle de consommateur du cinéma capitaliste, c'est s'extraire, se sevrer de cette consommation réflexe dont on peut dire qu'elle parachève de façon criante le cercle infernal de la consommation tout court. Ce faisant on accuse. On peut dire que tout le cinéma parallèle accuse.

Texte initialement paru en anglais:

Book and Film, New Statesman, janvier 1973.

Repris en français dans *Les Yeux verts* de Marguerite Duras, *Cahiers du cinéma*, n°312-313, juin 1980.

BIOFILMOGRAPHIE

MARGUERITE DURAS

« 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 »
Marguerite Duras, *Les Yeux verts*

Pas aussi cinéophile que l'on serait tenté de le croire, Marguerite Duras a exprimé de solides enthousiasmes : Chaplin, Dreyer, *La Nuit du chasseur*, Tati, Bresson, comme de féroces critiques à l'encontre du cinéma. C'est par l'écriture, le texte littéraire et dramatique, qu'elle s'ouvre au cinéma à la fin des années 1950. Elle écrit le scénario du premier long métrage d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), qui sort sur les écrans peu de temps après *Le Barrage contre le Pacifique*, film que René Clément a adapté du roman autobiographique de Duras. Ce n'est un secret pour personne que l'écrivaine a très largement détesté les adaptations cinématographiques de ses œuvres. Selon ses propres mots, c'est le "dégoût" pour les trahisons multiples que lui a fait subir le cinéma qui a fait naître chez elle le besoin de s'emparer de la caméra. Parallèlement à l'écriture douloureuse du *Vice-consul*, qui donnera naissance à son plus grand succès public en salle, *India Song*, elle continue de produire des scénarios, fait des incursions sur les plateaux de tournage et siège à la commission de l'avance sur recettes du CNC, dont elle est écartée pour des raisons politiques. En janvier 1966, elle est prête pour le cinéma. Elle choisit le réalisateur de télévision Paul Seban, avec lequel elle a déjà collaboré, et fait son premier film *La Musica*. Une actrice découverte par Resnais, Delphine Seyrig, y interprète un de ses premiers grands rôles aux côtés de Robert Hossein. L'expérience terminée, Duras décide de continuer seule. Grâce à la confiance de deux productrices, Nicole Stéphane et Monique Montivier, elle écrit et filme dans la même année (1969) *Détruire, dit-elle*, film étrange et radical fondé sur un projet lumineux : "on casse tout et on recommence". Quelques années plus tard, *Nathalie Granger* (1972), s'attache à un fait divers criminel pour aborder la question de l'enfance révoltée. Dans la maison où s'affairent Lucia Bosé et Jeanne Moreau, un représentant de commerce surgit. C'est Gérard Depardieu qui prend sa place et ses aises dans l'univers durassien. Avant, il y avait eu Michael Lonsdale, Nicole Hiss, Catherine Sellers. Après, il y aura aussi Bulle Ogier, Mathieu Carrière. Ceux-là et ses amours, Dionys Mascolo et Yann Andréa, composant une petite troupe que l'on retrouve de film en film et de scène en scène. En 1974, sort *India Song* suivi deux ans plus tard de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* qui utilise la même bande son. Ce diptyque signe la naissance du cinéma selon Duras, un cinéma où les voix, désynchronisées de l'image, prennent leur envol. Creusant le même sillon, *Le Camion* réduit l'image à sa plus simple expression : un camion, un paysage qui défile, un salon où sont installés Lui (Gérard Depardieu) et Elle (Marguerite Duras). Les voix mêlés ou qui se répondent entraînent irrésistiblement le spectateur dans l'histoire qui se construit en temps réel et simultanément, sur l'écran comme dans la salle. *Le Navire Night* et les quatre courts métrages réalisés pendant l'année 1979 disent la puissance de la parole, des phrases d'abord prononcées puis écrites sur l'écran.

Venue au cinéma pour atteindre "l'acquis créateur de la

destruction du texte", Marguerite Duras se met en quête de l'image idéale, "image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle". Cette recherche d'un absolu fondé sur la trilogie Texte-Théâtre-Film ne pouvait passer que par le meurtre du cinéma.

FILMOGRAPHIE (comme réalisatrice)

Longs métrages

1984	<i>Les Enfants</i>
1982	<i>Dialogue de Rome</i>
1981	<i>Agatha ou les lectures illimitées</i>
1979	<i>Le Navire Night</i>
1977	<i>Le Camion</i>
1976	<i>Des journées entières dans les arbres</i>
1976	<i>Baxter, vera Baxter</i>
1976	<i>Son nom de venise dans calcutta désert</i>
1974	<i>India song</i>
1972 /73	<i>La Femme du Gange</i>
1972	<i>Nathalie Granger</i>
1971	<i>Jaune le soleil</i>
1969	<i>Détruire, dit-elle</i>
1966	<i>La Musica (coréalisé par Paul Seban)</i>

Courts métrages

1981	<i>L'homme atlantique</i>
1979	<i>Aurélia Steiner (Vancouver)</i>
1979	<i>Aurelia Steiner (Melbourne)</i>
1979	<i>Les mains négatives</i>
1979	<i>Césarée</i>



43^e édition

www.festival-automne.com

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
2014

4 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

Festival d'automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | www.festival-automne.com