

*Marguerite Duras*

# Le Monde extérieur

Outside 2



P.O.L







# Le Monde extérieur



Marguerite Duras

# Le Monde extérieur

*Outside II*

*Textes rassemblés par  
Christiane Blot-Labarrère*

*P.O.L*

8, villa d'Alésia, Paris 14<sup>e</sup>

© P.O.L éditeur, 1993  
ISBN : 2-86744-365-2



*« Le Monde extérieur » porte un titre explicite. Comme « Outside », il réunit des articles de journaux, des préfaces, des lettres, des textes, les uns publiés entre 1962 et 1993, les autres demeurés inédits. Certains sont nés de l'événement politique ou social, d'une indignation, certains d'un film aimé, de peintures longtemps regardées, d'une rencontre, d'un soir de solitude. Marguerite Duras les a écrits pour le dehors, pour sortir au-dehors et, fragments échappés à son œuvre, ils en forment une part complémentaire.*

*Sous leur disparate de surface, les écrits qui m'ont été confiés ou que j'ai retrouvés paraissent pourtant liés par une continuité. Celle-ci ne se soumet pas à l'ordre de la chronologie. Elle vient des sujets mêmes. Moins d'une improbable combinaison que de leurs rumeurs croisées.*

*Un ensemble se découvre dont le thème principal pourrait bien être une certaine idée de la France. La France de la Palatine à Versailles ou de M. Tropez à Saint-Tropez, celle de Mai 68 ou des années 80 à travers les bruits de l'Histoire, celle des photographies de Janine Niepce ou de Ralph Gibson, celle des créateurs, qu'ils se nomment Saint-Laurent ou Bresson. Une France montrée plus que racontée, nation ouverte à tous les vents.*

*Dans d'autres passages, Marguerite Duras se place à mi-chemin entre son univers propre et la masse d'événements*

parallèles à sa vie. On y entrevoit les paysages privilégiés des souvenirs d'enfance. On y retrouve la mer et la mort, le frère et le fleuve, la mère et l'amour. On y emprunte la voie qui conduit d'« Agatha » à « L'Homme Atlantique », à « Emily L. ». On y entend les secrètes résonances des moments où l'écrivain se sépare d'autrui sans cesser de l'interroger. Ces variations d'un caractère plus intime gravitent autour de la partie centrale. Elles la précèdent et la suivent afin d'en annoncer et d'en prolonger les échos.

Ainsi, dans « Le Monde extérieur », le dedans enveloppe-t-il le dehors comme la musique la parole, tandis qu'au fil du livre, indifférente aux frontières, l'écriture donne à éprouver ses forces vives.

C. B.-L.

## La Rocca Bianca

La pierre blanche, la Rocca Bianca, est à fleur d'eau. Quand une barque passe, la houle la recouvre. Quand la barque est passée, la houle la quitte. Ainsi est-elle, ou brûlante, ou fraîche, selon la force du soleil et les mouvements de la houle. Autour d'elle la mer est profonde. La pierre est tombée de la montagne et la chute de son poids a creusé le fond, elle l'a pénétré jusqu'à heurter un seuil qui n'a pas cédé, la pierre sans doute encore, mais close sur l'inconnu, sur le feu enfermé, les laves tourbillonnantes. On va à la pierre pour traverser la grande épaisseur de l'eau qui l'entoure, pour être porté. On y va pour se coucher sur elle, sous la nappe d'eau qui la recouvre, on y va aussi pour plonger jusqu'au froid dans le vide qui entoure sa forme arrêtée là pour la fin des temps. On y va aussi pour être la peau contre elle, la pierre, sous le soleil intense, en souffrir. L'oreille contre elle on entend les coulées sourdes de la mer ancienne, ce silence. De la mer elle a le grain, le grain de l'eau, celui impalpable du devenir des choses minérales. Elle a en effet perdu toute angularité. Dans son intégralité, polie par le vent et l'eau, elle n'est plus que douceur, usure, douleur indolore.

A propos de *Savannah Bay*, 1982.

## Retake

Mon enfance est morte avec mon frère. Tout à coup, après sa mort j'ai été privée de mon enfance. J'atteins l'âge où il n'y a plus personne qui se souvient de la petite fille qui portait mon nom. J'ai voulu mourir lorsqu'il est mort parce qu'avec lui mon enfance tombait dans la nuit, il l'emportait dans la mort avec lui-même alors qu'il en était le seul dépositaire. Aucune passion ne peut remplacer celle de l'inceste. L'inceste, ça ne se reproduit jamais avec d'autres gens. Parce que c'est une double donnée, justement, c'est un amour et c'est la mémoire. Et l'amour est fait de la mémoire incommensurable de l'enfance. Dans l'enfance on ne sait pas encore que l'on s'aime, que l'on s'aimera, la découverte de cette ignorance est l'amour.

J'ai passé toute mon enfance au bord de la mer en Indochine, au bord du Pacifique avec mon frère, au Cambodge et puis ensuite en Cochinchine. Il y a toujours eu des fleuves, des racs, des fleuves et la mer au bout des fleuves et l'idée de mon frère est liée à celle de la mer et mes premières peurs étaient liées à la peur qu'il se noie. Ce jeune frère tuait dans la forêt des biches, des singes, des oiseaux et moi je faisais tout pour l'empêcher de tuer et malgré tout j'étais toujours pour lui contre les bêtes qu'il tuait.

On m'a demandé pourquoi j'avais pris Bulle Ogier pour faire *Agatha* et qu'elle ne dise rien, qu'elle se taise. Je pense

que c'était pour la séparer de sa voix, pour qu'on la voie, que sa voix soit la mienne, tenue par moi. Il faut à un moment opérer cela sur les comédiens, les séparer du rôle qu'ils jouent, c'est-à-dire du rôle de leur personnage en tant que comédien. Je crois que c'est pour cela que Bulle Ogier se tait dans *Agatha*.

Quelquefois je crois que c'est Agatha qui a tout inventé, l'amour du frère, le frère, tout, le monde. Je pense que c'est Agatha qui a découvert l'inceste, lui ne l'aurait pas fait, il n'était pas capable de le découvrir. C'est là la force incomparable de cette petite fille, Agatha. Elle a découvert qu'ils s'aimaient. Agatha et son frère sont dans le martyre d'être à l'abri de la fin de l'amour, c'est ce que j'appelle le bonheur.

Je crois maintenant que le problème majeur de l'humanité, le problème de classes, est un problème insoluble mais que tout en le sachant c'est le seul qu'il faille retenir.

Je crois qu'il faut avoir des enfants. Ce n'est pas possible de ne pas avoir d'enfants, c'est comme si on ignorait la moitié du monde, au moins.

Je crois que *Agatha* est plus lisible au cinéma que dans le livre, c'est la première fois que ça se produit. Si on me donnait à choisir entre le livre *Agatha* et le film *Agatha*, je choisirais le film.

Pour le moment je n'ai pas envie d'écrire, de filmer, ça veut dire que je vais écrire, filmer.

La chose que je pourrais dire quant au désir c'est que c'est le malheur, le malheur du monde c'est que cette proposition puisse se répéter, se conjuguer avec le mariage, avec un lien amoureux quelconque alors qu'elle devrait être unique et ne pas pouvoir se reproduire. Le désir porte en lui-même sa propre mortalité.

Je fais toujours des plans de travail et le premier jour de tournage venu je change tout. Dans aucun de mes films je n'ai respecté le plan de travail initial. Le moment que je préfère

pendant le tournage c'est après la prise de vues, la joie, le plaisir des techniciens, ce bonheur dans lequel on est ensemble.

Le hall des Roches Noires est une sorte de caverne marine, il est contigu à la mer, il donne sur la mer.

Quand je dirige les comédiens je crie. Je ne fais qu'une seule prise, je suis donc obligée de la réussir et donc d'imposer cette vulgarité de l'ordre. J'aurais un milliard je n'en ferais qu'une, ce n'est pas la peine d'en faire deux. C'est la première prise qui compte, la deuxième est une redite et déjà usée.

Je crois que je préfère les gens qui ne comprennent pas du tout ce que je fais aux gens qui comprennent mal.

Je vois l'argent dépensé par les immigrés pour aller au cinéma chaque semaine comme l'équivalent de la plus-value dont ils sont victimes. Il n'y a aucune différence entre l'argent qu'ils « donnent » au patron de leur travail et celui qu'ils « donnent » au patron du cinéma. On peut poser en principe que les deux patrons ont la même marge bénéficiaire, celle qu'à cédée l'ouvrier.

Je mets le cinéma pornographique au-dessus du cinéma commercial, il est fonctionnel au moins. Disons que l'on puisse mettre le fonctionnel au-dessus du commercial. Le cinéma pornographique s'adresse à des hommes sans femmes, tragiquement seuls. Entre la population d'une usine et celle d'un cinéma le samedi soir, je ne vois pas de différence.

Il m'est complètement indifférent que François Mitterrand réussisse ou non, ce qui m'intéresse ce sont les propositions, des propositions socialistes qu'on avait oubliées, complètement merveilleuses, peut-être impossibles, irréalisables. C'est au plus proche de la tentative de Walesa et avant lui de

Allende. C'est ça qui fait avancer le monde et rien d'autre, ces tentatives-là, sans doute vouées à l'échec.

On est un objet dans la passion, on est complètement subissant, on ne peut absolument pas prévoir les coups qui vous arrivent dessus, c'est ça la grandeur, la folie, l'épouvante de la passion.

Pour moi le désir ne peut avoir lieu qu'entre le masculin et le féminin, entre des sexes différents.

L'autre désir, c'est un auto-désir, c'est pour moi comme le prolongement de la pratique masturbatoire de l'homme ou de la femme. La splendeur de la passion, son immensité, sa douleur, son enfer, c'est qu'il ne peut avoir lieu qu'entre ces genres irréconciliables, le masculin et le féminin. Je dis passion comme je dis désir.

Les couples homosexuels sont beaucoup plus stables que les couples hétérosexuels, parce que dans l'homosexualité il y a une pratique simple et commode du désir. La pratique hétérosexuelle est encore sauvage, c'est encore la forêt du désir.

Dans la pratique homosexuelle, je ne crois pas qu'il y a ce phénomène de possession qu'il y a dans celle de l'hétérosexualité. Dans la pratique homosexuelle il y a une sorte d'interchangeabilité de la jouissance, on n'appartient jamais dans l'homosexualité comme on appartient dans l'hétérosexualité. Cet enfer de ne pas pouvoir échapper au désir d'une personne, c'est là ce que j'appelle, quant à moi, la splendeur de l'hétérosexualité.

12 juin 1981 \*.

---

\* Les textes sans référence de publication sont inédits.

## Le noir Atlantique

Je viens de faire deux films : *Agatha* et *L'Homme Atlantique*. Le premier dure 90 minutes et le second 42 minutes. *L'Homme Atlantique* est composé en partie de plans non utilisés d'*Agatha*. Maintenant il ne reste plus rien du tournage d'*Agatha*, que des métrages de quelques secondes, des « claps » de fin et de début, et deux plans incongrus, celui d'un pied de caméra face à une glace du hall et celui, très beau, d'un chemin bordé d'arbres, des ormes, qui traverse des champs au bord de la mer. Par ce chemin auraient dû revenir la jeune fille et l'enfant l'avant-veille de leur séparation, si cet épisode de *L'Eté 80* avait été tourné.

Maintenant je n'ai plus rien, ni devant ni derrière moi, rien qui traîne, rien à prévoir, rien que du noir couleur. On va jeter les nouvelles chutes, celles hybrides d'*Agatha* et de *L'Homme Atlantique*. Je vais quitter pour toujours ces deux films.

Un événement considérable est survenu avec *L'Homme Atlantique*. Je n'avais pas assez de chutes d'*Agatha* pour le remplir d'images. Et je ne voulais pas le remplir d'images tournées pour ça, pour lui, pour lui donner son plein d'images. Je voulais le garder tel quel, insuffisant, à l'intérieur du hall, c'est-à-dire à l'intérieur de l'amour, ne rien faire exprès pour lui donner le confort de la représentation. Alors j'ai employé du noir, beaucoup. Ce noir, je l'ai voulu comme tel parce que je savais depuis le début que je n'avais pas assez d'images



pour recouvrir le film *L'Homme Atlantique*. Et en découvrant cela, cette insuffisance-là, j'ai découvert le plein emploi du texte que j'avais écrit pour ce film. Tant et si bien que j'ai écrit encore d'avantage, et encore, et de plus en plus librement, de plus en plus loin. Au bout de dix minutes de noir, c'était fait, il était devenu inconcevable de trouver une image à mettre avec le texte. L'adéquation se révélait vaine, décidément introuvable, noyée dans le courant invincible du noir. J'ai maintenant le sentiment que la pellicule de noir retenait la main de la diviser, de l'arrêter, de la trancher.

C'est la première fois que je filme du noir couleur, je veux dire que j'écris des textes entiers sur du noir couleur. L'image du *noir et blanc* est plus éclatante que *le noir du noir et blanc*. *Le noir couleur*, inversement, est plus vaste, plus profond que *l'image de la couleur*. On le regarde davantage. Il défile tout entier comme un fleuve. Il ne s'agit pas d'une matière arrêtée, mais d'une matière en mouvement, entre toutes identifiable parce que plus étroitement liée au son, à la parole, du moment qu'aucune image ne corrompt la plénitude du lien entre noir et son, et surtout entre noir et parole, entre noir et vie, noir et mort.

Le noir peut se rayer, s'abîmer, comme l'image. Et ce qu'il a, que l'image n'a pas, c'est qu'il peut refléter les ombres qui passent devant lui, comme l'eau, la vitre. Ce qu'on voit parfois survenir sur le noir ce sont des lueurs, des formes, des gens qui passent dans la cabine, des appareils oubliés dans les fenêtres de la cabine, et des formes non identifiables, purement oculaires, surgies de l'immensité du repos des yeux par le noir, ou bien au contraire, de l'épouvante qui devrait venir à certains quand on leur propose de regarder sans leur proposer d'objet à voir. Tout cela, la couleur ne peut pas le capter. Les cours d'eau, les lacs, les océans ont la puissance des images noires. Comme elles, ils vont.

Nous étions plusieurs dans la salle de montage et jamais le manque d'images ne s'est fait sentir. Nous avons toujours

regardé l'écran de la table, de même que nous avons regardé ensuite l'écran de la salle lors de la projection qui précédait le mixage. Je dois dire que c'est maintenant seulement que je m'en rends compte, et non pas tandis que le film se faisait, tellement c'était évident.

Je crois que le noir est dans tous mes films, terré, sous l'image. A travers tous ceux-ci, je n'ai fait qu'essayer d'atteindre le cours profond du film, une fois débarrassé de la permanence de l'image. Le noir, il est dans *La Femme du Gange*, dans *India Song*, dans *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert*, dans *Le Navire Night*, dans *Jaune le Soleil*, dans les *Aurélia Steiner*. Il n'est pas dans *Baxter*, *Vera Baxter*. Il est également dans tous mes livres. Ce noir, je l'ai appelé « l'ombre interne », l'ombre *historique* de tout individu. J'appellerai encore ainsi ce magma toujours génial, sans exception aucune, qui « fait » la personne vivante quelle qu'elle soit, dans quelque société que ce soit, et dans tous les temps. Je crois que j'ai recherché dans mes films ce que j'ai cherché dans mes livres. En fin de compte, il s'agit d'une diversion et seulement de ça, je n'ai pas changé d'emploi. Les différences sont très petites, jamais décisives.

Je peux filmer, il me semble, plus facilement que j'écris. Pour un film, je peux toujours écrire, je crois pouvoir l'affirmer, toujours. Pour un livre, non. Le livre à remplir me terrifie toujours, il me terrifiera toujours. Le film, non. Pourtant, quand je revois mes films, je les trouve tout autant écrits que mes livres – mais les textes sont plus courts. Entre *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *India Song* il y a beaucoup de longueur de texte en moins, des mois d'écriture.

Devant l'écrit, il y a le mur nu du livre, cette frontière infranchissable, invisible, de la lecture. C'est le noir du livre, toujours là, à chaque ligne, à chaque mot. Le film est ouvert, public, on peut voir comment il est fait, comment il est vu, on a l'illusion d'assister à la vérification de sa création.

J'ai toujours eu honte d'assister à la projection de mes films, où que ce soit, dans quelques circonstances que ce soit. Mais cette honte, elle a été toujours plus violente lorsqu'il s'agissait de livres. Un jour, à la terrasse du Flore, il y a quelques années, je me suis aperçue qu'une jeune fille à la table à côté de la mienne lisait *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Elle ne m'avait pas vue. Je suis partie comme une voleuse. Le souvenir de cet instant est celui d'un grand danger encouru par moi, l'auteur du livre. Le risque étant dans ce cas, de *faire voir* à la personne qui lisait Lol V. Stein, le visage de celle qui avait écrit L.V.S., de faire comme si Lol V. Stein avait un auteur.

Avec les textes, il doit s'agir de livrer au dehors ce qui est de nature à rester intrinsèquement lié à la personne et qui devrait l'accompagner jusque dans la mort. L'écrit est enlevé à la mort. La mort est mutilée à chaque poème écrit, lu, à chaque livre. Le film est un phénomène secondaire.

*Des femmes en mouvement hebdo*, 11 septembre 1981.

## Pascale

Nous sommes encore dans le deuil du premier jour. Un mois que Pascale Ogier est morte dans son sommeil. Rien ne peut encore adoucir l'intolérable cruauté de cette nouvelle. Autour du visage adorable, le souvenir ne peut pas encore se produire. Pascale vit toujours. On mesure chaque jour davantage à quelle profondeur la mort est allée chercher sa proie. Mais cependant qu'elle frappe, la grâce de la jeune fille se répand encore dans la ville. Rien ne peut en empêcher la chose, l'endiguer.

En quelques années, ses films, cette pièce de Kleist, trois choses ont suffi pour montrer comment on peut tout de suite, dès la jeunesse, prendre le plus grand chemin de l'art dramatique, ce à quoi on peut parvenir de son seul fait, de sa seule force, de sa seule intelligence, sans recours extérieur, ni d'école ni de méthode.

Une très grande comédienne de vingt-quatre ans est née, personnelle, évidente jusqu'à son être même. Cela le temps de le dire dans un accomplissement parfait. Aussi naturellement qu'une plante viendrait. Aussi somptueuse et simple à la fois qu'un jeune château qui viendrait au bord de la Loire dans la jeune Renaissance de la France.



Le *Monde extérieur* porte un titre explicite. Comme *Outside*, il réunit des articles de journaux, des préfaces, des lettres, des textes, les uns publiés entre 1962 et 1993, les autres demeurés inédits. Certains sont nés de l'événement politique ou social, d'une indignation, certains d'un film aimé, de peintures longuement regardées, d'une rencontre, d'un soir de solitude. Marguerite Duras les a écrits pour le "*dehors, pour sortir au-dehors*" et, fragments échappés à son œuvre, ils en forment une part complémentaire.



98 F  
936100-9  
ISBN : 2-86744-365-2  
11-93



DIFFUSION C.D.E.  
DISTRIBUTION SODIS