

Any 1998. Programa especial.  
 Suplement al núm. 3

2 - 15 febrer 1998



## Al voltant de Marguerite Duras

El que és important no és només el film *INDIA SONG*, sinó també el que provoca, el que obre com a noves possibilitats en el terreny de la pràctica cinematogràfica. De sobte ha aparegut un film, sense que ningú l'hagi refrenat ni li hagi barrat el pas, que ha escombrat el que s'havia fet per costum des de feia molt temps i que s'havia acabat acceptant com a nou. A partir d'*INDIA SONG*, és possible una altra cosa en cinema, pel que fa a aquest cinema que segueix sense nom, que no es pot anomenar i que s'intitula com es pot: «cinema diferent», «jove cinema», etc.

*INDIA SONG* és un centre, un lloc, una zona que irradia qualsevol pràctica que es consideri nova. A partir d'ara ens cal passar per allà. És realment un nou camí. En l'obra de Marguerite Duras, ja se sap que *INDIA SONG* no és pas un cas aïllat. Apareix després d'una pràctica filmica important; abans, hi havia hagut: *DÉTRUIRE, DIT-ELLE, JAUNE LE SOLEIL, NATHALIE GRANGER* i *LA FEMME DU GANGE*, anelles ineludibles que condueixen a *INDIA SONG* però que no s'aturen allà, això no obstant, perquè sabem que, amb Marguerite Duras, la cosa continua sempre.

D'aquests films que nosaltres considerem inoblidables, no se n'ha parlat, tret de molt poques excepcions. És un estrany silenci, encara més inquietant pel fet que és immotivat. Cal tornar als antecedents d'*INDIA SONG*, no per descobrir-hi un origen ni una filiació film rere film (no es podria fer pas: el treball de Marguerite Duras es du a terme per mitjà de desplaçaments perpetus i imprevisibles, contra un film, contra un llibre...), sinó per afirmar



Marguerite Duras: 1928, 1955, 1963

que aquests films tenen una importància pròpia i real que, sobretot, no s'ha de dissimular. Del fet que a *INDIA SONG* hi ha una seducció estranya, una fascinació inquietant, no n'hi ha cap dubte. Però, què hi ha en joc en tots aquests films? Una provocació. Una provocació de l'argument allà on s'endeuina l'esbós amagat, enterrat però viu, d'una influència analítica rebel: procés del sentit, trastorn de l'estructura, crisi de l'argument. Una provocació que s'efectua (o es fingeix) per mitjà de capgiraments àcids per a la consciència occidental (així, la dona s'hi mostra a l'inrevés del que és habitual, no com a objecte



d'intercanvi sinó com a reguladora d'aquest intercanvi. Ben a l'inrevés, és ella, per mitjà del seu desig ardent, encès i devorador, qui dirigeix l'interior mateix dels films, les actituds econòmiques, el vaivé inútil dels intercanvis, etc.) Uns camins nous, efectivament. Però aquesta crisi no ve sola, sinó que repercuteix en la història. (S'apunta una data per a *INDIA SONG*: 1937). És a dir que s'articula amb el fons que és la política. Reprenent el que deia Sollers, la qüestió que planteja Marguerite Duras és «l'articulació possible o no possible del discurs analític i del seu exterior, que seria el discurs polític, o, a l'inrevés, l'articulació del discurs polític amb



el seu exterior analític». Què es pot dir? Què es pot escriure? Es veu ben clar que el treball de Marguerite Duras obre infinites possibilitats. Escriure el que es vol. Aquesta és la invitació paradoxal. Textos, films, sigui el que sigui, això no s'inspecciona pas, no es raona perquè ressona en altres bandes, en una lògica a part de l'imperi del saber. Films, textos inalienables, lluminosos i impenetrables, que remetent a la veritable figura del lector, a la seva funció avaluadora: la d'una nova actitud d'escriptura. No hi ha mestratge sinó un esborrament sobtat (tan bon punt l'escriptura s'ha esdevingut) que ens interessa.



Duras política: 1970, 1988

### Els camins

Això és important: Marguerite Duras doblega el dispositiu mateix del cinema al seu desig. El film és, cada vegada, una experimentació. Un experiment amb les veus, una innovació en aquesta perspectiva foradada al seu centre, allunyaments complexos entre les imatges i el so, etc., tot això transforma el cinema. Així s'esdevé aquest «film de les veus» que es reflecteix, xoca, s'anastomitza, es divideix d'acord amb una reserva inaudita de sentits inesgotables. Una troballa essencial, generadora de noves possibilitats d'escriptura. Tota la posada en escena participa d'aquest rebuig, d'aquesta hostilitat, d'aquesta repugnància quant al cinema espectacular. El naturalisme (la representació nècia) es destrueix: perspectiva, posició incerta dels actors, aparença dels decorats, plans rigorosament immòbils, efectes de visió... Tot això desvia el cinema cap a una figuració estranya on la representació s'ha desviat cap a una altra manera de dir que ens és un enigma. INDIA SONG... Quina imatge? Què s'hi veu? La imatge de quin cos s'esquitlla, fuig en el mirall? Per anar on? Fora de l'enquadrament? Qui retorna en aquest mirall-forat amb les seves imatges virtuals, falses, autèntiques, obliques, que acaben la representació de la mateixa manera que es talla una hemorràgia? INDIA SONG... Intentes veure-hi, t'hi esforces, però finalment el que es buscava —«el llindar de la separació entre dues morts»—

només pot ser entrevist. Nosaltres les sentim darrere nostre, invocant, evocant, sense haver trobat cap ànima vivent... Vol dir, doncs, que la mirada no es podria girar? Vol dir, doncs, que aquest film seria invisible? Amb LA FEMME DU GANGE i INDIA SONG la ficció culmina i, en moments concrets, supera el dispositiu-cinema: aquests cossos formats per efectes de fantasmagoria exacerbada (que s'han escapat, per un pèl, de la mort), què són? Persones? Mortes del tot? Vives? En el fons, saber-ho no té cap importància. Estan malaltes, això és segur. Però, de què? De lepra? Fantasmes de fantasmes, aquests cossos —que adopten actituds precàries de personatges— no tenen origen i, això no obstant, tenen memòria, però, a qui pertanyen? I (en quin estat?) són deixalles d'un saber destruït. Una destrucció que retorna sense parar, una consigna que retorna al present. El ressò-testimoni d'una ferida tot just cicatrizada, com l'essència o el cor d'una malaltia desconeguda, intrombable, obscura. La màquina-cinema es veu trastornada fins al punt que INDIA SONG no es pot veure adherint-se o participant en el que s'hi esdevé. INDIA SONG ens commou, d'altra banda, al màxim possible, ens atrapa per mitjà del desconegut i del conegut, al mateix temps que se'ns escapa, mentre que nosaltres no ens en podem escapar gaire.

### L'amor

L'avantguarda, aquesta última època, no ha tingut relats d'amor.



El que Marguerite Duras fa sorgir és la passió: es pot deixar ressonar el propi desig als quatre vents? Que és destructor no cal ni dir-ho, perquè és escandalós, excessiu, «emotiu», obscè, d'alguna manera: oi que el cos (de l'actor, del personatge, de l'espectador) es veu arrossegat de cap a peus, pertorbat, exaltat, trastornat? Passió d'amor, perquè, al capdavant, és de l'amor, que s'està enamorat. No és cert que l'objecte estimat desapareix, s'anul·la, sota el pes de l'amor? Aquesta utopia d'horda, o de qualsevol altra cosa on el pare seria eliminat, estima el somni de comunitat. El desig s'hi escapoleix, s'hi escapoleix entremig a través de moltes xarxes i fila la seva impossibilitat tràgica. Així, per exemple, el crit del vicecònsol. Qui, abans d'ell, hauria pogut cridar així? És el punt culminant del film —obscè perquè és insostenible i veritable— i escandalitza: és molt «baix», el fet de cridar; és un crit enllaçat amb els actes de violència insensata, de crueltat, amb la follia de l'entorn. Aquest crit —el cos n'està completament desorganitzat— remet directament al sagrat: objecte d'horror i de desig. Què se sent, si això es pot escoltar? La bogeria d'un cos? El trastorn dels òrgans? Pot ser audible quan, amb tot el poder dels òrgans, algú xiscla així a l'amor? Arrisquem aquesta última proposta: podria ser que el més «bonic» film contemporani fos INDIA SONG. Però esperem, esperem fins que haguem vist

VERA BAXTER abans de decidir-ho definitivament.

Joël Farges, François Barat (Marguerite Duras, Editions Albatros, París, 1975)

### Com ella ho va fer

Marguerite Duras, que ha llegit molt, actualment llegeix molt poc. El seu horitzó no és, ja no és, la nostra biblioteca, sinó aquest prestatge que ella hi ha afegit i que intenta ara encendre, de llibre en film, a mesura que es constitueix. Ella disposa, des de LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN, d'un joc limitat de senyals, d'una «bateria significant» mínima, de la qual experimenta o arrisca les diferents combinacions possibles. En el seu article «Han pegat un infant», Freud descriu la imaginació com una frase simple (subjecte, verb, complement) on totes les combinacions es poden efectuar a l'entorn d'una forma invariable irreductible (el verb). Els llibres i els films de Marguerite Duras funcionen més o menys d'acord amb aquest model: circulació de noms martellejats, repetits, topada musical d'un exterior de l'Extrem Orient amb l'occident més interior i més amagat: «judaic». Roman l'invariable; per Marguerite Duras, un espai blanc, una cosa no dita: «... mot-absència, mot-forat, buidat en el seu centre per un forat, aquest forat on tots els altres mots haurien estat enterrats...» Només és a partir d'aquí, em sembla, que és concebible parlar realment del que ella fa (tret de poques excepcions, és una cosa que no s'ha fet gaire). Per tant, és



una mica com en el tocador de Sade: els noms, que remetent a llocs, a cossos d'homes o de dones (de vegades, un mateix nom remet a un home i a una dona: Stein), agencen una figura precisa, anomenada llibre o guió: la situació s'organitza, es roda, s'escriu; quan l'actitud es trenca, el llibre o el film s'ha acabat.

El que és habitual en les produccions corrents és preparar el film durant dos o tres mesos, rodar-lo durant un temps similar i utilitzar una mica més de temps per muntar-lo; tot plegat, gairebé un any. La primera discontinuïtat, de la qual resultaran la resta, és que l'elaboració d'un film de Marguerite Duras no passa dels dos mesos. Un matí, em va telefonar perquè l'ajudés a fer NATHALIE GRANGER; al cap de quinze dies va començar el rodatge i quinze dies després, ja estava acabat. Tot i que era més difícil (feia molt de fred), el rodatge de LA FEMME DU GANGE es va desenvolupar amb la mateixa rapidesa. Imposar-se tan poc temps implica una restricció de les eleccions. Es fa això perquè no es pot fer allò, que es farà en una altra ocasió, en una situació diferent. Aquesta condensació intensa d'una durada gairebé institucional és, per a Marguerite Duras, una necessitat preliminar. Li cal, estant ja determinada la «forma bàsica», aquesta precipitació de tothom —tècnics, actors, ella mateixa—, que forçosament acaba perturbant la divisió del treball, que és molt accentuada en un equip de cinema. Essent com és l'última a enganyar-se respecte a una pretesa indiferència des del mode de fabricació d'un film fins a la seva realitat de producte acabat, el que practica Marguerite Duras és tant la posada en crisi com la posada en escena, pel que fa a ella mateixa, els actors, els tècnics i el sistema.

Marguerite Duras no escriu pas «planificació»; si més no, fins a INDIA SONG. (La planificació de NATHALIE GRANGER publicada a «Ça», núm. 1, es va elaborar després del muntatge). D'una banda, hi ha el seu text, llibre o «guió»; de l'altra, el codi tècnic, la retòrica cinematogràfica. Dues llengües, més ben dit, dos llenguatges, en el xoc dels quals ella assegura la més gran violència refusant d'encarregar-se de la traducció d'un llenguatge a l'altre. Es retroba en aquesta posició de principi que consisteix a no voler saber res de la «tècnica», una força de negoci semblant a la que recorre els seus films: ella escriu el guió sense ocupar-se del que és, diguem-ne, «possible» o «impossible» pel que fa a l'omnipotència tècnica (una analogia entre la seva relació amb la tècnica i el que ella prepara del film per a l'espectador, al capdavant sempre suposant que és un home: mestratge al peu d'un mur, un desafiament constant, relançat, el fracàs d'un poder). És per això que, en el si de l'equip de cadascun dels seus films, hi ha un

núcli recurrent compost pels mateixos noms (l'*script-girl*, l'operador, l'ajudant). Ells, passant la llançadora d'una banda a l'altra, improvisen la traducció i li retornen l'inevitable rebuig que ella torna a invertir de seguida, en un altre lloc. Els nous nomenats troben, els primers dies, i malgrat els seus intermediaris, davant l'estranyesa més inquietant, amb el seu «saber» que s'esmicola ràpidament damunt d'una mena de pedra de Rosetta (coberta de jeroglífics mòbils). La rapidesa imposada als gestos habituals accelera el ritme de les qüestions que, si s'encavalquen, acaben formant un terreny on et pots moure seguint el diapasó del projecte en marxa. Importància de la veu de Marguerite Duras: és l'instrument principal d'una seducció que treballa en tot moment per atraure els qui l'envolten cap a les figures que ella trama. És una veu que precisa, comenta, interroga, amb una dolcesa insistent que obliga a respondre.

La representació dominant al cinema, des dels seus inicis, és la d'un cos trossejat, dividit. Els actors (*les actrius*) són els homes de palla d'un parell de pits, de cames, de natges, llançats al mercat per satisfer-hi una demanda programada diferentment segons els interessos vigents. Des dels anys 60, al costat d'un psicologisme augmentat de la força de les ficcions, assistim a un desplaçament cap amunt, que és alhora un procés de fetixisme del rostre, la mirada i la veu, i una sublimació del fetixisme inherent al codi instituit, amb el «porno» complint una funció de descàrrega. Guanyar diners amb el propi cos com a objecte reproducible, «culpable» a discreció (ser actor o *actriu* de cinema) implica una complicitat de base amb aquesta xarxa organitzadora de clixés. D'aquí prové, potser, la predilecció de Marguerite Duras pels actors de teatre, tot i que el que ella es fa fer en els seus films trastorna, d'altra banda, el comportament escènic. A l'igual d'altres directors (per exemple, l'Eisenstein d'IVAN EL TERRIBLE, Dreyer, Mizoguchi), ella no pensa pas en l'actor com a interioritat radiant, dipositària de fetixes, sinó com una silueta significant respecte al marc que l'envolta i al text que la travessa. En general, ella fa treballar, «assajar», els seus actors, junts i abans del rodatge. Per a ells, el primer accés a una posada en escena de Marguerite Duras és tan desconcertant com per als tècnics: primers plans inexistent o rars, veus en *off* que s'encarreguen del diàleg esperat, llargada i fixesa de les preses. Hi ha una mena de companyia Duras que va creixent: D. Seyrig, C. Sellers, N. Hiss, J. Moreau, M. Lonsdale, G. Depardieu, D. Mascolo... Per mitjà d'algu, un coneixement es transmet implícitament als seus companys no previnguts —els quals,

segurament a causa d'una entremaliadura de Marguerite Duras, interpreten sovint papers d'ntrús—, i els condueix vers la *funció* que serà la seva: una cal·ligrafia de cossos en una platja, en un vestibul o un saló, una lenta coreografia que inscriu els termes reiterats d'un mateix desig.

El moment de la crisi en els films de Marguerite Duras demana un lloc central on tot es lliga i la recerca del qual és el primer objectiu del treball de preparació, quan no precedeix, fins i tot, la concepció del guió: la cambra d'hotel de LA MUSICA, cases de DETRUIRE, DIT-ELLE, JAUNE LE SOLEIL i NATHALIE GRANGER, l'hotel de luxe abandonat de LA FEMME DU GANGE, el saló exòtic d'INDIA SONG... A la banda oposada de les «portes tancades» de Sartre, que contenen o tanquen, es tracta de «cambres d'ecos» (Marguerite Duras), on l'espai en *off* té tanta importància com el que l'enquadrament deixa veure (com a mínim). Un cop trobat aquest lloc, Marguerite Duras hi va sovint per localitzar el que ella anomena els «perimetres filmats». Talla l'espai en llenques (els angles de presa) per tal de reconstruir-lo d'acord amb una lògica que és el suplici del naturalisme convencional. Preguntar-se, entre altres coses, si el temps de la crisi és la causa dels plans llargs i fixos, o a

l'inrevés, torna a plantejar l'eterna qüestió de l'ou i la gallina. El moviment accelerat de la realització comporta un esborrament de la jerarquia dels registres (escriptura, rodatge, muntatge). El mètode «Marguerite Duras» desdibuixa el sistema de producció d'un film: l'escriptura ja és el muntatge, el rodatge encara és escriptura, etc.

Cal admirar l'exactitud-reflex de la idea que es fa Marguerite Duras del seu lloc en el sistema. La destinació del que ella dirigeix, des del punt de vista sociològic, l'interessa bastant poc, o d'una manera vaga. La seva manera de fer pretén interpel·lar un subjecte, a l'inrevés d'una intenció massiva. Vol saber que aquella o aquell acusen recepció, vol veure-la o veure'l, sentir-los o llegir-los, a ella o ell, substituint un moment tots aquells, un per un, que la segueixen, i, fins i tot, precedeixen, sotjant els seus films. Es comprendrà així que ella consideri que el pitjor seria, sens dubte, un eventual èxit comercial. A l'inrevés de la seva condició d'escriptora, que és la d'una «estrella» de l'editorial més gran d'aquest país, i els llibres de la qual, tan bon punt s'escriuen, són publicats, distribuïts i comprats, independentment de la dificultat que presentin, Marguerite Duras es troba, en un cert sentit, completament extrínseca a la indústria cinematogràfica. El seu

Duras ecologista





La taula de treball, la casa de Neuaphle-le-Château

nom, allà, ja no és un valor de canvi i ella no obté cap ingrés per aquesta activitat (després que ha «dirigit»). El productor administra una aportació exterior (un avançament sobre la recaptació, generalment reduït, o la televisió). Marguerite Duras no reclama pas qualsevol mena de risc per a un projecte del qual ella és la instigadora (s'adapta a aquesta situació, que no intenta pas transformar). La major part de les vegades, els tècnics cobren; els obrers, evidentment, sempre. A causa de la unitat dels llocs i del temps reduït del rodatge, el

pressupost (escàs) no s'ultrapassa mai ni el film és deficitari. Ella en té prou amb una sala i unes quantes projeccions cada dia, mentre els qui ho desitgin es trobin en disposició d'assistir-hi. Els seus films són objectes supernumeraris, sobrers, que es passen pels marges de la producció corrent i, algunes vegades, la irriten. Escriure sobre la producció d'INDIA SONG és fer un inventari de diferències, comptabilitzar desgràcies. Els films de Marguerite Duras s'havien fet fins aleshores amb una facilitat

gairebé eufòrica, com conduïts per una urgència irresistible. Aquesta vegada, Marguerite Duras va obtenir un avançament sobre la recaptació més important que no el que solia ser habitual (250.000 francs), però massa escàs per a una realització costosa (decorats que cal llogar, vestits, etc.) i amb una complexitat de cada pla que exigia més temps i, per tant, més diners. Les presses del rodatge, en lloc de ser imposades pel moviment propi del film, ho eren per un constrenyiment unilateralment econòmic. L'avançament sobre la recaptació destinat a

NATHALIE GRANGER havia estat concedit el març de 1972 i a la fi d'abril el rodatge ja estava acabat. El d'INDIA SONG, concedit el setembre de 1973, no va permetre que el film es fes fins a la fi de juny de 1974. Aquests vuit mesos van ser un seguit d'accidents, fins al punt que, quan finalment s'acostava el moment del rodatge, Marguerite Duras ja no tenia gens de ganes de fer-lo: dificultats administratives que impedièren el lliurament dels fons; l'actriu que havia d'interpretar el paper d'Anne-Marie Stretter va refusar sobtadament de fer-lo per raons obscures; l'actor que havia d'interpretar el paper de Michael Richardson va reclamar uns emoluments exagerats que convertien en absurda la seva participació, etc. A l'últim moment —cosa que, per mitjà d'un cert rodeig, va restablir l'ordre de les coses—, l'elecció de Marguerite Duras es va fixar en Delphine Seyrig i Claude Mann (que no havia treballat mai amb Marguerite Duras), perquè Michael Lonsdale, Mathieu Carrière, Didier Flamand i Vernon Dobtcheff ja estaven contractats des de feia molt temps. Amb el rodatge que s'endarreriria setmana rere setmana, Marguerite Duras no deixava de reescriure, compulsivament, la planificació del film (mentre que, anteriorment, ella no l'escriu mai) i es trobava al plató davant d'una multiplicitat de possibilitats en lloc de la solució única que prevalia abans: dubtes, incomprendiments... El primer dia, abans de començar, tot l'equip en conjunt va visionar els assaigs de rutina: cap definició, una gamma d'objectius defectuosa... Es va ajornar fins a l'endemà amb un material nou. Després, va ser la fixesa de la imatge, el que va fallar (es pot observar en la primera projecció de rushes). Finalment, seqüències senceres, les més difícils, les més valuoses, es van cremar al laboratori: van caldre dos dies suplementaris (garantits per les assegurances) per refer-les. L'observació de Bataille: «Com endarrerir-se en llibres (pel·lícules-B.J.) als quals, pràcticament, l'autor no ha estat pas obligat?», que s'entenia bé pensant en Marguerite Duras, referida a aquestes circumstàncies pren un sentit imprevisit. El sorprenent (i això diu molt sobre Marguerite Duras) és que, amb el lliard de l'insuportable àmpliament ultrapassat, aquesta maledicció l'estimula (maleit, en francès, també vol dir «el que es diu malament»: per tant, no pot passar al discurs), ella redreça el que semblava arruïnat, treu partit del desastre i acaba sense drames el muntatge del film; el film que, d'entre tots els seus, d'acord amb el que jo n'he vist, va al més lluny possible per la via que ella mateixa s'ha obert.

Benoît Jacquot (Marguerite Duras, Editions Albatros, París, 1975)