

MICHELLE ROYER, THE CINEMA OF MARGUERITE DURAS MULTISENSORIALITY AND FEMALE SUBJECTIVITY

Julie BEAULIEU
Université Laval

The Cinema of Marguerite Duras. Multisensoriality and Female Subjectivity est le plus récent ouvrage de Michelle Royer à paraître dans la collection *Visionaries: Thinking Through Female Filmmakers* aux éditions de l'Université d'Édimbourg (Edinburgh University Press, 2019). Il s'agit d'une analyse remarquable en tous points, qui met en lumière l'expérience à la fois poétique et multi-sensorielle du cinéma de Marguerite Duras, deux aspects peu couverts par les spécialistes des études durassiennes.

L'introduction ouvre sur la mention de la publication de l'œuvre complète de Marguerite Duras au sein de la prestigieuse collection *La Pléiade* (Gallimard, 2011 et 2014) ainsi que l'édition de la plupart de ses films en format DVD, ce qui a assuré le développement des études durassiennes et leur perpétuel renouvellement. Le contexte de production des films de Marguerite Duras est également présenté, de sa réception critique (les films durassiens sont caractérisés comme étant abstraits et intellectuels) jusqu'à sa spécificité (la disjonction entre le son et l'image) et son ancrage dans la pensée féministe française des années 1970 (Kristeva, Irigaray et Cixous).

Royer insiste d'emblée sur l'intérêt des chercheurs et chercheuses en études cinématographiques qui travaillent particulièrement sur la réception filmique (la spectature) pour la théorie des sens, notamment le sens du toucher, de même que le développement des études portant sur la synesthésie et la kinesthésie au cinéma, particulièrement les travaux de Laura Marks (2000 et 2002) et Jennifer Barker (2009). Ces récentes recherches soulignent la relation viscérale qu'entretient le cinéma avec son public. Barker insiste par ailleurs sur l'échange sensuel (lié aux cinq sens) qui a lieu entre un film et son auditoire.

Les films durassiens sont expérimentaux, avant-gardistes et innovants; ils mettent à mal les conventions de la représentation cinématographique qui repose sur l'unité du récit et sa cohérence (correspondance entre les images et la bande-son). Royer propose dans cette étude novatrice une exploration des effets causés par cette rupture des codes du cinéma narratif dans les films de Marguerite Duras :

I will explore the effect of subversion of film conventions on the exposure of the feminine and on the film medium. I will argue that through a disruption of narratives, characterisation, synchronization, visuality and elaborated soundscapes, Duras displaces the emphasis from film narrative to film

materiality with its synaesthetic potential and proposes to spectators an immersion in the sensorial world of female subjectivity¹.

C'est au moyen d'une immersion dans le monde sensoriel de la subjectivité féminine et l'expérience de la condition humaine – le point de vue féminin développé par Duras en tant qu'auteure et cinéaste – que Royer invite lecteurs et lectrices à traverser le cinéma durassien.

Le premier chapitre, « Film theory, multisensoriality and the feminine », pose les bases du cadre théorique. Royer suggère que l'impact du cinéma durassien sur le public gagnerait à être observé sous le prisme des plus récentes théories de la spectature ayant pour objet la multi-sensorialité. Ces nouvelles approches, pour lesquelles le corps est le foyer de la réception filmique, reposent entre autres sur la phénoménologie, les théories de la perception et les neurosciences. Royer précise que la question du genre (*gender*) doit néanmoins être posée – et c'est ce que l'auteure fera dans son ouvrage – d'autant que ces approches se présentent généralement comme neutre (*gender neutral*), c'est-à-dire découlant d'un point de vue masculin non reconnu comme tel : « As it often the case, gender neutrality results in an unacknowledged masculine viewpoint². »

Dans les années 1970, la sémiotique et la psychanalyse dominent les théories de la spectature (ex. Metz, Beaudry, Mulvey). Le film était ni plus ni moins considéré comme un texte qu'il fallait déchiffrer. Depuis quelques années, explique Royer, les théories de la spectature envisagent le cinéma comme une expérience subjective et corporelle (Laine et Strauven, 2009; Kirshtner, 2005; Shaviro, 1993). Ces approches considèrent le corps et sa subjectivité comme le site d'une expérience corporelle et subjective propre à chaque spectateur et spectatrice. Ainsi, la corporalité, les affects et les sensations infiltrent les théories de la réception à un point tel qu'il n'est désormais plus possible de considérer le cinéma comme une simple représentation des émotions auxquelles le public s'identifie. Le film existe comme un rhizome qui entre en relation avec les sens des spectateurs et spectatrices, selon Royer, qui fait référence aux théories deleuziennes portant sur l'affect au cinéma³.

Si le cinéma ne permet pas une expérience directe des sens, des chercheur.e.s ont pourtant montré que l'expérience filmique est multi-sensorielle (Barker, 2009; Beugnet, 2007, Marks, 2000-2002;). Les sens peuvent effectivement être activés et les sensations ressenties de manière indirecte, à l'exemple des manifestations sensorielles de la température selon Antunes (2006), qui stipule que la perception humaine est multi-sensorielle⁴. Ainsi, le public perçoit un film avec tous ses sens et c'est sur cette base que Royer revisite le cinéma durassien, tout particulièrement la fracture entre l'image et le paysage sonore.

¹ ROYER, Michelle, *The Cinema of Marguerite Duras. Multisensoriality and Female Subjectivity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 3-4.

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.* p. 11.

Marguerite Duras tourne ses films en France dans le contexte des années 1970 et du féminisme de la différence. L'univers sensoriel de ses films est celui d'une femme qui en est le sujet. L'expérience de l'auteure, décrite dans plusieurs entretiens, et son travail cinématographique ne peuvent être séparés de ses propres perceptions. Pour sonder la subjectivité féminine, Royer fait donc appel aux travaux de féministes françaises, dont ceux de Luce Irigaray, qui a théorisé la spécificité féminine notamment en questionnant la différence sexuelle.

Dans le deuxième chapitre, « Inscribing authorship », Royer trace efficacement le pourtour d'un bref parcours biographique qui guide un lectorat moins familier avec l'œuvre de Marguerite Duras. Ce parcours, néanmoins stimulant pour les spécialistes, révèle l'engagement social et politique de Marguerite Duras, particulièrement dans la révolution de Mai 1968. Profondément communiste, Duras s'opposait à de Gaulle et refusait toute forme de hiérarchie. En 1969, elle réalise *Détruire dit-elle*, inspiré par les événements de Mai 1968, dont l'une des visées était de saper les structures et hiérarchies sociales en place. Pour ce film, Duras brise sciemment les conventions narratives du cinéma. Chez Duras, l'exploration du média cinéma se fait à travers un usage extensif du processus de recyclage. Le travail de Laura Marks (2000), selon Royer, offre un éclairage intéressant qui permet de mieux comprendre cette compulsion qui pousse l'auteure à détruire l'écriture par la réalisation d'un film, alors que chaque film en permet un second (notamment à l'aide des chutes de plans non utilisées). Dans *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000), Marks explore le cinéma interculturel qui se situe à l'intersection de deux ou plusieurs régimes de savoir. Elle remarque entre autres le besoin, pour les cinéastes de l'interculturel, de déconstruire les conventions filmiques afin de raconter des histoires suivant leurs propres logiques⁵. Royer voit à juste titre plusieurs similarités entre les films durassiens et le corpus étudié par Marks, dont le fait que Duras ait raconté son expérience de vie à cheval entre deux cultures. Suivant la pensée de Marks, pour qui le corps possède un savoir et les sens une mémoire, le cinéma est un média qui communique au moyen des sens et de la perception. Ainsi, le cinéma s'avère un média particulièrement attrayant pour Duras dont les souvenirs d'enfance traversent son œuvre. Royer précise :

The process of dismantling in Duras' film is also one of excavation and archeological discovery of past memories located in the senses, once freed from convention of traditional filmmaking⁶.

L'influence du féminisme sur les films durassiens est aussi indéniable. Royer note que l'image de l'écrivaine marginale de gauche s'est peu à peu transformée pour devenir, dans les années 1970, celle d'une écrivaine féministe qui a supporté le Mouvement de libération

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Ibid.* p. 27.

des femmes (MLF), contribué à des magazines féministes et signé des manifestes pro-avortement (p. 21-22). L'exploration du rôle des femmes au sein d'un univers patriarcal et de la famille, de même que la question de la différence sexuelle, sont notamment au cœur de son cinéma, et plus particulièrement du film *Nathalie Granger* (1972). Royer avance par ailleurs que la réflexion de Marguerite Duras sur l'écriture féminine coïncide avec son entrée dans une nouvelle période de sa créativité liée à la matérialité du son et de l'image au cinéma (p. 30). Le temps et l'espace sont exploités d'un point de vue féminin, ou à tout le moins revoient-ils à la féminité; le silence et les pauses s'offrent aux personnages comme une arme et une force passive. Les femmes durassiennes s'approprient donc le silence oppressif qui se transforme en une exploration du monde faite par elles-mêmes et pour elles-mêmes, à l'exemple du film *Nathalie Granger*. Enfin, Royer insiste sur l'importance du contexte de production, de réalisation et de réception du cinéma durassien qui exprime la subjectivité et l'intériorité féminines.

Dans le troisième chapitre, « Desynchronisation, subversion and the senses », Royer explique d'emblée ce lien entre la désynchronisation et la subversion :

For Duras, conventional films reproduce the power structures of society, and by deconstructing cinematic strategies of representation such as actors' embodiment, synchronisation, the use of music and silence, she is subverting the established film hierarchies and power structures at work within the conventions of filmmaking. The desynchronisation of sound and image was for Duras one of the devices that could destabilise these hierarchies⁷.

Chez Duras, la relation entre le son et l'image est particulièrement complexe. En prenant pour exemple le film *Agatha ou les lectures illimitées* (1981), Royer exemplifie la disjonction du son et de l'image, ainsi que les qualités multi-sensorielles du cinéma durassien qui est essentiellement polysémique et polyphonique – pensons notamment à *India Song* (1975) –, pour montrer comment elles permettent de faire, par exemple, l'expérience de la thermo-perception. Royer insiste aussi sur la capacité du cinéma durassien à reproduire une expérience mémorielle sans recourir systématiquement à la narration de son histoire :

With *Agatha et les lectures illimitées*, Duras experiments with the possibility of cinema to reproduce her own embodied experience of memory and her hybrid self with two different sensorial environments being lived simultaneously: her memories are not solely represented by the narration of a story, but by the reconstitution of perpetual experiences facilitated by the dissociation of the visual and the auditory⁸.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ *Ibid.*, p. 43.

Royer reprend tour à tour des exemples filmiques bien connus, dont *Hiroshima mon amour* et les *Aurélia Steiner*, pour en faire une lecture à la fois neuve et éclairante, révélant ainsi le pouvoir intrinsèque de l'image et du son qui provoque continuellement les sens.

Le quatrième chapitre, « Multisensorial visuality », traite de la perception visuelle au cinéma qui peut être étendue aux sens du toucher et du goûter, voire de l'odorat. Royer précise d'entrée de jeu que la trame visuelle durassienne a été laissée de côté par les spécialistes au profit de l'étude du récit non conventionnel ; et aussi, sans doute, en raison de l'appauvrissement de l'image qui se solde, à la manière expérimentale, par l'absence visuelle des personnages (leur non-représentation) et des plans noirs de plus en plus longs. Néanmoins, Duras a travaillé avec les meilleurs directeurs photo de l'époque, ce qui est à n'en pas douter un signe de l'importance accordée à l'esthétique visuelle de ses films. Royer propose donc dans cette d'analyser l'image indépendamment du son.

Tous les films ne se regardent pas de la même façon. Le public durassien n'est effectivement pas noyé dans une série d'actions à rebondissement. Les films commandent plutôt que soient regardées les images en tant qu'image, dans une forme de contemplation. Royer explore dans ce chapitre le caractère tactile des films durassiens, c'est-à-dire leur texture, leur espace, leur rythme, pour ainsi mieux comprendre comment ils affectent particulièrement les corps des spectateurs et spectatrices – et non pas seulement leur intellect. Suivant les propos de Barker dans *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (2009), Royer précise :

I wish to reveal a new “sensually formed (and informed) understanding of the ways that meaning and significance emerge in and are articulated through the fleshy, muscular and visceral engagement that occurs between films and viewers’ bodies⁹.”

Le sens du toucher, qui renvoie à la proximité, est à mettre en relation avec le désir durassien qui a maintes fois été étudié. C'est là une particularité du travail d'analyse de Royer qui s'intéresse au sens du toucher à travers la texture, la surface et le mouvement, notamment dans *Hiroshima mon amour*, où se dégage des images « a tactile sense of pain », (p. 60) et la simulation du sens du toucher, notamment dans *India Song*.

Les recherches en neurosciences ont démontré que l'expérience filmique, c'est-à-dire le fait de voir un film, est multi-sensorielle. Ainsi, outre le toucher, la vue peut évoquer l'odorat (Marks 2000) par différents types d'images, d'associations et d'identifications. Les mouvements de caméra, qui contribuent au style filmique, sont aussi importants en tant qu'ils ont des effets sur l'activation du cortex moteur du public, selon Gallese et Guerra (2014). Le style établit une relation intersubjective particulière entre une œuvre d'art – un film – et son public. Royer évoque le « vestibular sense » formulé par Antunes (2016), un

⁹ Barker, Jennifer, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 4. Cité dans ROYER, *op. cit.*, p. 58.

sens additionnel qui renvoie à la capacité du public de se déplacer dans l'espace bien qu'il soit assis devant un écran pour regarder un film. Cette capacité est tout autant multi-sensorielle que celle des cinq sens activés par l'image et les sons. Royer donne pour exemple la sensation provoquée par le jeu des miroirs dans *India Song*, qui modifie la perception de l'espace (p. 72-73). Dans ce chapitre, l'auteure met donc en évidence des aspects visuels du cinéma durassiens qui ont été délaissés au profit d'une étude du récit ou des aspects sonores, suivant une approche qui lui permet de renouveler la lecture de films et de passages connus, et ainsi les révéler sous une nouvelle lumière.

Dans le dernier chapitre, « Soundscape: Sonic aesthetics and the feminine », Royer s'attarde sur la bande sonore dans sa relation avec la féminité. Elle entreprend entre autres de révéler le pouvoir des éléments sonores en explorant la signification des vocalisations non-sémantiques et leur capacité à entrer sensuellement en relation avec le public des films durassiens. Pour ce faire, Royer souhaite répondre aux deux questions suivantes : Comment Duras, en tant que cinéaste femme, utilise la bande-son pour induire une expérience spectatorielle singulière ? Comment l'utilisation du son peut-elle être mise en relation avec la subjectivité féminine ?

Cette partie s'ouvre sur un retour aux sources des expérimentations sonores au cinéma. Royer rappelle celles des formalistes russes (entre autres Poudovkine, Eisentstein, Alexandrov) et insiste sur un fait important de l'histoire du cinéma : le son est traditionnellement utilisé pour encadrer les images. Le son sert par conséquent à unifier l'ensemble filmique lorsqu'il est synchronisé aux images. C'est donc dire, comme le souligne avec justesse Royer, qu'il est mis au service des images et de leur récit.

Les films durassiens accordent beaucoup d'importance à la bande-son. Si les premiers films durassiens sont synchronisés selon Royer (ex. *Détruire dit-elle* et *Nathalie Granger*) en tant qu'ils épousent la tradition hégémonique de la supériorité de l'image sur le son, relégué à un « arrière-plan », les films qui suivent (ex. *La femme du Gange*, *India Song*, et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*) sont désynchronisés (disjonction entre le son et les images). Ces films misent donc sur le pouvoir de la bande sonore, qui se situe à l'avant-plan, au « détriment » de l'image, reléguée au second plan. Ces films opèrent ainsi un changement crucial de la perception, le passage du visuel à l'audio, qui a un impact manifeste sur la réception sonore du cinéma durassien, dont le corps est le site de la réception filmique. Suivant les réflexions de Laine et Strauven (2009), le public est affecté par un film dans et à travers la peau, en raison notamment des qualités poétiques des monologues et dialogues jumelées au pouvoir des voix qui incarnent une expérience imaginaire de Calcutta, notamment dans *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*¹⁰. C'est conséquemment – et littéralement – la création d'un paysage sonore que crée Duras dans ces films qui sont analysés avec finesse et originalité par Royer.

Les qualités poétiques de la bande sonore sont mises en rapport avec la dimension poétique du langage chez Kristeva, qui est associée à la musicalité et au rythme, et brise

¹⁰ ROYER, *op. cit.*, p. 87-88.

l'ordre symbolique patriarcale¹¹. C'est en quelque sorte la syntaxe féminine développée Irigaray dont fait état Duras dans ses divers entretiens, dont *Les parleuses* avec Xavière Gauthier (1974).

Cette dernière partie offre aux lecteurs et lectrices des exemples d'analyses tout à fait exemplaires, c'est-à-dire à la fois riches, neuves et novatrices : l'étude des sons vocaux non-sémantiques du chant de la mendicante et les effets sur son public, une « lecture » de l'expérience cinématographique du célèbre cri du vice-consul, l'expérience corporelle des silences durassiens... Toutes ces expériences sonores affectent le corps du public et occupent une fonction centrale dans la structure filmique. La bande sonore sert effectivement à déstabiliser et à décentrer le récit, donc à le complexifier, ce que beaucoup d'études antérieures ont démontré sans jamais passer par les qualités et capacités multi-sensorielles du cinéma, que Royer décortique et exemplifie au moyen des films durassiens.

Partant d'une étude approfondie du cinéma de Marguerite Duras, Royer en vient à rappeler la dévaluation du son par rapport à l'image, tout en mettant de l'avant les particularités esthétiques des films durassiens qui affectent le public, le touchent au plus profond de son être, et dont le paysage sonore est sans doute l'un des plus complexes et des mieux réussis de son époque. C'est donc en portant une attention toute particulière à la matérialité du cinéma, c'est-à-dire à l'image, au son et à la relation qui s'opère entre les deux, que Michelle Royer nous fait découvrir le cinéma durassien autrement.

¹¹ *Ibid.*, p. 89.