

Université de Montréal

L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras
Texte, théâtre, film

Julie Beaulieu

Département de littérature comparée
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de docteur
en littérature
option littérature et cinéma

Avril 2007

© Julie Beaulieu, 2007



PR
14
UB4
2007
v.025

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras
Texte, théâtre, film

Présentée par :

Julie Beaulieu

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Philippe Despoix
président-rapporteur

Germain Lacasse
directeur de recherche

Michèle Garneau
codirecteur

Andrea Oberhuber
membre du jury

Cécile Hanania
examineur externe

Philippe Despoix
représentant du doyen de la FES

Thèse acceptée le 26 septembre 2007

Résumé

Cette thèse vise une étude approfondie de l'œuvre de Marguerite Duras (texte, théâtre, film) selon une approche interdisciplinaire et intermédiale. L'analyse croisée de textes et de films clés (entre autres *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Éden Cinéma*, *India Song*, *Le Camion*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *La Vie Matérielle*, *Écrire*, *Le Navire Night*, *Césarée*, *Les Yeux verts* et *Aurélia Steiner*) formulent les bases d'une *entrécriture*. L'*entrécriture* est un concept servant à définir l'échange perpétuel qui existe entre les différentes écritures et pratiques de l'auteure. Elle permet entre autres de mieux comprendre l'hétérogénéité de l'écriture durassienne et l'évolution de ses formes, de même que l'incidence du contexte sociopolitique et historique dans lequel ses pratiques s'inscrivent (par exemple la Seconde Guerre mondiale et Mai 68).

La présente réflexion propose de parcourir l'œuvre de Marguerite Duras selon une trajectoire non-linéaire, afin de suivre le mouvement même de l'écriture qui passe par une série de re-médiations. Les re-médiations (ou modulations) d'une trame narrative microbienne, telle celle du bal ou de l'histoire entre la jeune fille et l'amant, sont à la base d'une pratique comme d'un style d'écriture, la réécriture, qui s'inscrit dans l'entre-deux : dans l'entre-deux-crétions comme dans l'entre-deux-esthétiques. Il demeure primordial d'insister sur la « nature indécise » de l'écriture durassienne, notamment perceptible dans ce mouvement d'oscillation d'un genre à l'autre, d'une écriture à l'autre comme d'une pratique médiatique à l'autre.

La première partie de l'étude invite à une (re)lecture des genres romanesque et dramatique afin de définir l'esthétique durassienne. La deuxième porte essentiellement sur l'entre-deux, concept fondateur du modèle théorique qu'est l'*entrécriture*, et la réécriture, « technique » et style d'écriture. Enfin, la troisième partie s'intéresse davantage au croisement entre le poétique et le politique dans son rapport à l'histoire, ainsi qu'aux aspects subversifs qui marquent l'*entrécriture* de Marguerite Duras.

Mots clés : Intermédialité, poétique, esthétique, politique, histoire, poésie, cinéma, entre-deux, réécriture, avant-garde.

Abstract

This dissertation has as its goal a thorough analysis of the Marguerite's Duras's œuvre (text, theatre, and film) in an interdisciplinary and intermedial approach. The combined analyses of key films and texts (among them *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Éden Cinéma*, *India Song*, *Le Camion*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *La Vie Matérielle*, *Écrire*, *Le Navire Night*, *Césarée*, *Les Yeux verts* and *Aurélia Steiner*) form the basis of *entrécriture*. *Entrécriture* is a concept that serves to define the continuous exchange existing between different writing and authorial practices. It allows for a better understanding of the heterogeneity of Durassian writing and the evolution of its forms as well as of the effect of the socio-political and historical context in which her practice is inscribed (among them World War Two and May 1968).

This study proposes a vast survey of Duras's œuvre along a non-linear trajectory in order to follow the movement of writing that moves forward by re-mediations. Such re-mediations (or re-modulations) of a microbial plot, of a plot or the story of a young girl and her lover, form the basis a practice as a style of writing, rewriting, which inscribes itself in the in-between; it is located both between two works and between two aesthetics. Indecision, most perceptible in the oscillation between genres and media, is the key to Durassian writing.

The first part of this study invites the reader to (re)read the novelistic and theatrical genres in order to define Durassian aesthetics. The second is devoted to the in-between, the basis of the theoretical model of *entrécriture*, which is both Duras's technique and style of writing. The third part discusses the interrelation between poetics and politics in their relation to history, as well as the subversive aspects of Duras's *entrécriture*.

Keywords : Intermediality, poetics, aesthetics, politics, history, poetry, cinema, in-between, rewriting, avant-garde.

TABLE DES MATIÈRES

Identification du jury	ii
Résumé	iii
Abstract	v
Liste des abréviations	viii
 INTRODUCTION	 1
 PARTIE I UNE ÉCRITURE FILMIQUE À VENIR	
Introduction	19
Chapitre 1 La poétique durassienne	23
La poésie moderne	25
L'absence	30
L'esthétique (post)moderne	32
Aux frontières du poétique	40
Chapitre 2 Lecture cinématographique d' <i>Un Barrage contre le Pacifique</i>	44
L'expérience cinématographique	47
La nuit noire de la salle obscure	51
La distanciation	54
Voir	57
Émergence d'une écriture poétique	60
L'échec de la représentation	62
Chapitre 3 Du poétique au filmique dans le texte de théâtre	67
Texte théâtre film	68
La force de l'image	72
Culture de l'ambivalence	78
 PARTIE II L'ENTRE-DEUX-ÉCRITURES	
Introduction	81

Chapitre 4	Mouvement de l'écriture et écriture en mouvement	84
	L'entre-deux	84
	<i>Le Camion</i> ou le devenir-film	101
Chapitre 5	Le devenir de l'écriture	115
	La réécriture	116
	Le texte-film ou roman cinématographique	120
Chapitre 6	Entre texte, théâtre et film	147
	Le théâtre d'une écriture : le cinéma d' <i>India Song</i>	148
	La mise en scène des <i>Yeux bleus cheveux noirs</i>	161
PARTIE III POÉTIQUE D'UNE ÉCRITURE D'AVANT-GARDE		
	Introduction	173
Chapitre 7	Une écriture « montée »	176
	Écrire dit-elle	177
	L'attente	184
	La mise en désordre	188
	Le récit-rhizome	193
Chapitre 8	Une écriture poétique	198
	Poésie et cinéma	201
	Symbolisme littéraire	205
	Interlude poétique I : <i>India Song</i>	208
	L'image verticale	210
	Le montage	216
	Interlude poétique II : <i>Césarée</i>	218
Chapitre 9	Une écriture subversive	222
	Esthétique et politique	223
	Écriture et histoire : Aurélia Steiner	231
	Fragments d'histoires	241
	Écriture, mémoire, histoires	246
CONCLUSION		249
	Sources documentaires	255

Liste des abréviations

Pour les chapitres ou sous-parties portant essentiellement sur un texte ou un film du corpus clairement identifié, seules les pages seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation afin d'alléger le texte. Lorsque plusieurs textes et films sont convoqués dans un même chapitre ou sous-partie, les abréviations suivantes seront utilisées pour éviter toute confusion :

<i>A</i>	<i>L'Amant</i>
<i>ACN</i>	<i>L'Amant de la Chine du Nord</i>
<i>ASP</i>	<i>Aurélia Steiner (Paris)</i>
<i>ASV</i>	<i>Aurélia Stener (Vancouver)</i>
<i>C</i>	<i>Le Camion</i>
<i>CÉ</i>	<i>Césarée</i>
<i>E</i>	<i>Écrire</i>
<i>EC</i>	<i>L'Éden cinéma</i>
<i>HMA</i>	<i>Hiroshima mon amour</i>
<i>IS</i>	<i>India Song</i>
<i>M</i>	<i>La Musica</i>
<i>MDM</i>	<i>Marguerite Duras à Montréal</i>
<i>MN</i>	<i>Les Mains négatives</i>
<i>NN</i>	<i>Le Navire Night</i>
<i>RLVS</i>	<i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i>
<i>YBCN</i>	<i>Les Yeux bleus cheveux noirs</i>
<i>YV</i>	<i>Les Yeux verts</i>

Remerciements

Je tiens à remercier les personnes suivantes :

Laurent, pour ton amour, ta patience et ton soutien au quotidien. Tu as trouvé les mots justes pour me faire comprendre que je pouvais non seulement mener à terme ce projet, mais aussi en être fier.

Germain et Michèle, mes directeurs, qui m'ont donné le support nécessaire, m'ont fait profiter de leurs connaissances comme de leur expérience.

Silvestra, pour ton écoute dans les moments les plus difficiles de ce long parcours.

Rosanna, pour ta confiance et tes bonnes paroles à mon égard.

Renate Günther, qui s'est montrée plus que généreuse dans ses commentaires et conseils.

Mes amis, collègues et « ex-thésards », Frank Runcie et Sébastien Côté, pour leurs judicieux conseils au cours de la rédaction et leur soutien moral.

Ma collègue et amie durassienne Maud Fourton, qui a révisé depuis Pau mes travaux en fin de rédaction.

*À Duras, pour qui c'est par le manque
qu'on dit la chose.*

Tant de désir

Seule une voix grisée
en creux de l'image
dévoile timidement la blancheur de son sein
lorsque allongée dans sa robe vermeille
comme placée dans l'attente éternelle
l'absence de la chose
sous cette épaisse lumière

un cri dans la nuit noire
originel comme les empreintes sur la paroi
érodée
ces mains
libérées du jour
comme cet appel à mourir
qui glisse sur la brise saline
qui fait écho à la pluie d'été

aux abords du château déserté
à l'aube du jour
alors que monte la mer sur les roches noires
je me penche pour ramasser
ce qui reste de ça
de vous
de cet éclat lumineux de votre amour

l'oubli de la chose miroite
écrite
dite
lue
vue
sur une plage de l'Atlantique
muette de ce qui n'a pas eu lieu

tant de désir
tant de mirage dans cette chaleur
que le désert blanc n'a pu soutenir
tant de misère dans cette poussière humide
que le vent n'a pu balayer
tant de souvenirs qui se meurent
enfouis dans les bras chargés d'une mer sombre

Dominique Noguez dit qu' « aimer quelqu'un, c'est beaucoup de choses » (2001 : 17). Aimer Marguerite Duras, c'est forcément être passionnée d'elle, du personnage mythique développé au fil des années, et à plus forte raison de son écriture : cette manière qui est sienne, singulière et poétique, de *dire* les choses pour les faire exister, sur la scène comme à l'écran. L'écriture durassienne fascine et intrigue, elle engage le corps entier, le bouleverse. Elle fait éclater la notion du genre, transgresse les conventions de la représentation, met en scène les tabous. De nature subversive, elle n'a pas de limite ni de frontière. Elle voyage, tragique et douloureuse, va et vient telle la marée qui lèche le sable d'une plage désertée, à l'image du marin de passage qui prend Aurélia pour ainsi la nommer, dans ce même mouvement des corps qui s'enlacent. Revenir inlassablement sur les traces de l'effacement, tel l'enquêteur qui suit une piste allusive, pour en arriver au creux de l'écriture, clef de cet enchantement du texte, de cet envoûtement sublime de l'image au contact de la voix, la sienne, reconnaissable à son timbre unique. Sonder l'image créée par le texte, descendre dans ses profondeurs intimes, voilà le projet que je caresse : interroger le texte et l'image, questionner l'entre-deux qui les unit et les sépare à la fois, sur la scène comme à l'écran. Répondre à cet appel d'une écriture exigeante, parfois intolérable, qui ébranle les systèmes, les conventions et les convictions de la tradition logocentrique. Métaphysique d'une écriture dont les prémisses ontologiques tirent leur origine de la relation dichotomique entre la parole et l'écriture, remettent en cause la hiérarchisation des termes.

Cette descente vertigineuse au cœur de l'écriture durassienne est cependant risquée. Danger, d'une part, de répétition, tant l'écriture de Marguerite Duras multiplie les publications scientifiques, toujours plus fécondes, comme si, à l'image même de la réécriture, la critique repassait sur ses propres pistes, en proie au mystère d'une écriture dont la magie réside dans les méandres de son récit, qui invite au *même* et à *l'autre*. Danger aussi, une fois penché sur la mer lisse du miroir durassien, de se noyer dans les eaux troubles d'une vie entièrement consacrée à l'esclavage de l'écriture¹ : production dense, abondante, circulaire. Cependant, le plus grand danger

¹ Alain Vircondelet parle de l'esclavage de l'écriture dans *Pour Duras* : « Mais à partir de *Détruire, dit-elle*, quand l'histoire du fantasme s'amplifia au point de se répandre partout, dans le texte, plus rien ne lui appartient. C'était la soumission à l'écriture qui commençait, sorte d'esclavage qui la requit

pour qui aspire à l'écriture comme à une meilleure connaissance de l'œuvre durassienne, demeure la perte de cette fascination troublante. Risque bien réel pour qui tente de découvrir comment l'écriture se fait, comment elle « s'écrit », là, sous les yeux du spectateur. Comment opère la magie du texte, des voix, sur la scène et à l'écran? Que se cache-t-il derrière cette singularité, cette profondeur douloureuse de l'écriture durassienne qui fait qu'on l'aime ou la déteste avec le même enthousiasme?

Écrire sur Marguerite Duras, sur son œuvre, est contagieux. C'est aussi un paradoxe, selon Noguez, qui a bien connu l'auteur et aussi tenté, à plusieurs reprises, d'accéder aux « mystères » de son écriture :

Paradoxe, car il s'agit en somme d'aller jusqu'à savoir imiter ce qui est en principe inimitable. Faux danger, vain paradoxe. Car l'enchantement, conscient, parfois redouble : la lecture devient co-création – « création dirigée », disait Sartre – et on a l'émotion d'inventer *presque* en même temps que l'écrivain ces tournures imprévues qui sont sa vérité et sa fraîcheur. Et l'on peut bien imiter, c'est-à-dire retrouver la respiration, les types de mots, les tics, même : l'essentiel, l'aptitude à varier soudain, à surprendre, reste hors de portée (2001 : 17-18).

Jouissance divine de la lecture et de l'écriture, qui passent et repassent sur ce qui a été lu, vu, entendu. Produit « éhonté » d'une paraphrase consciente qui voit dans l'imitation un moyen légitime d'accéder à une meilleure compréhension de l'œuvre, d'y rendre hommage, sans toutefois arriver à faire naître l'étonnement que suscite une tournure « illisible » ou le trouble qui s'en dégage. Illisible l'écriture durassienne? Certes minimaliste, voire essentielle au sens de suffisante, mais non pas incompréhensible ou impénétrable. Car en fait, comment reprocher à une écriture sa brièveté qui fait d'elle un chant poétique gorgée d'images tragiques, sublimes?

Pourquoi alors prendre un tel risque? Sans doute parce que l'écriture durassienne est illimitée. Elle offre en cela une infinité de correspondances qui dessinent des parcours multiples et variés, une cartographie inachevée du livre à venir comme du film à faire qui sommeille, lové au creux du texte. Parce qu'il y a toujours

absolument » (1995 : 37). Cependant, cette soumission à l'écriture ne va pas sans la passion d'écrire, comme il le confirme plus loin : « Mais aucun autre amour depuis, malgré les fulgurances du désir, n'avait pu se substituer à la passion de l'écriture, à cette souffrance obligée, jouissante et nécessaire » (1995 : 39).

à dire, à démystifier et à comprendre, parce que l'œuvre de Marguerite Duras est en quelque sorte inépuisable et qu'elle épouse, mieux que toute autre, ce mouvement de va-et-vient qui caractérise à la fois l'œuvre et la femme écrivain : l'entre-deux. L'entre-deux-textes, l'entre-deux-genres comme l'entre-deux-pratiques décrivent l'essence même d'une écriture subversive : une *entrécriture*.

L'entrécriture

La présente réflexion participe d'un laboratoire des écritures. Sensible aux approches philosophiques et intermédiaires susceptibles d'éclairer l'analyse d'un corpus réduit², cette investigation me permet de considérer la singularité d'une écriture hybride en embrassant l'entièreté de ses pratiques : textuelle, scénique et filmique. La porosité de l'écriture durassienne, perceptible dans ce mouvement d'oscillation d'une forme à l'autre, d'un genre et d'une pratique à l'autre, invite à analyser l'imbrication des différentes écritures comme leur modulation. Considérer l'ensemble des pratiques durassiennes évite ainsi de les cloisonner dans des catégories trop bien définies, et en cela contraignantes. Car dans les faits, l'écriture durassienne, qui repose sur la réécriture, s'apparente davantage à la pratique des vases communicants. La production textuelle se fait écriture visuelle, voire scénaristique. Sa mise en forme, qui résulte de l'entre-deux (entre le texte et le film), et son caractère inachevé (le texte à venir), font écho tant au scéno-texte (Pier Paolo Pasolini) qu'au devenir (Gilles Deleuze), mais aussi à l'entre-deux (Daniel Sibony), concepts essentiels à la définition de l'*entrécriture* comprise comme une pratique et une forme hybride. L'écriture filmique de Marguerite Duras met continuellement en péril la conception classique de l'image filmique au profit d'une image poétique, par conséquent suggestive, généralement médiatisée par la voix de l'auteure. À partir de l'analyse comparée des écritures durassiennes, j'aimerais poser l'hypothèse selon laquelle le théâtre d'*India Song* est essentiellement une pratique de l'*entre-deux-*

² Impossible d'analyser dans le détail l'entièreté de l'œuvre durassienne, beaucoup trop dense. Pour cette raison, certains textes et films seront simplement évoqués alors que d'autres seront malheureusement passés sous silence, faute d'espace.

écritures, une forme de dialogue deleuzien entre le texte et le film dont l'entretien, pour reprendre le titre d'un livre important de Maurice Blanchot, semble infini³.

Dans le cas représentatif d'une écriture qui émerge à la frontière des genres, des pratiques comme des discours, il m'a semblé pertinent de questionner l'écriture théâtrale de Marguerite Duras dans la mesure où le texte de théâtre avoisine le texte filmique. Mon premier réflexe fut d'associer systématiquement le théâtre à l'entre-deux-pratiques, texte et film, parce qu'il s'appuie, à l'exemple du cinéma, essentiellement sur le texte. Il est vrai que la scène du théâtre durassien demeure l'espace privilégié d'un imaginaire créé de toute pièce par les voix et les corps, qui font images – les acteurs durassiens n'incarnent pas les personnages au sens littéral du terme. Cette image des corps suspendus aux voix, médiatisée par le regard du spectateur, lui est offerte ici et maintenant comme à distance⁴. Le théâtre durassien met en scène les qualités orales du texte, sa poésie. Le texte de théâtre se fait également cinéma à sa lecture alors qu'il génère, tel le scénario de film, une création imaginaire et virtuelle. La lecture actualise effectivement les potentialités infinies du texte, du mot, et ainsi l'élève bien au-delà de l'unique représentation, qui n'est d'ailleurs pas foncièrement scénique.

Il m'a paru d'emblée que le caractère filmique du texte durassien, de même que les qualités poétiques de son cinéma, convergent dans une écriture théâtrale qui les contiendrait toutes. C'est à ce moment précis que sont entrés en scène *India Song* et *Le Camion*, textes et films clef de mon étude. *India Song* se présente sous une forme qui oscille entre le texte de théâtre et le scénario de film alors que *Le Camion*, emblématique de l'écriture filmique durassienne, met en scène une lecture à haute voix qui aurait très bien pu se faire au théâtre, en plus de montrer une écriture en train de se faire, de *s'écrire* sous les yeux du spectateur. *Le Camion* fait la mise en scène d'une parole lue dont le texte est l'essence. Ceci confirme par ailleurs la position de

³ Maurice Blanchot. 1969. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.

⁴ À l'exception d'un certain théâtre du corps et de l'environnement dont la scène et la salle ne fait qu'un, la salle de théâtre est généralement divisée en deux parties : la scène, sur laquelle évoluent les acteurs, et la salle, là où prend place le public. Ce n'est que dans le cadre de mises en scène particulières ou de configurations singulières du théâtre que le public est amené à côtoyer l'acteur, à intervenir dans son espace, et vice-versa.

Marguerite Duras face à son propre film, qui contient « tout l'écrit du monde » (C 106). Conséquemment, le texte *India Song* et le film *Le Camion* contiennent à eux seuls tout l'écrit : c'est-à-dire le texte et le film, dont le théâtre, une forme intermédiaire et intermédiaire, se présente comme une entre-deux-écritures.

Cependant, il s'est rapidement avéré que l'entre-deux-pratiques, l'entre-deux-genres comme l'entre-deux-discours, ne pouvait se limiter qu'au théâtre. De fait, l'écriture de Marguerite Duras est essentiellement une *entrécriture*. C'est-à-dire qu'à partir de *Moderato Cantabile*, premier point de rupture dans l'œuvre, et de manière encore plus marquée à la suite de *Détruire, dit-elle*, une seconde rupture, plus violente cette fois et plus engagée, l'écriture émerge de l'entre-deux-genres, de l'entre-deux-pratiques comme de l'entre-deux-discours — d'où sa nature fondamentalement intermédiaire. L'écriture durassienne se love dans l'entre-deux, jaillit de l'entre-deux : entre deux états, deux volontés, deux mondes, deux temps, deux lieux, deux pratiques, donc entre deux structures. Le texte durassien s'ouvre ainsi sur un vaste réseau de possibilités : un autre texte, une autre scène, un autre film.

Le caractère poétique du cinéma de Marguerite Duras, construit à l'image du texte, et l'imaginaire symboliste de l'image filmique, sur laquelle se construisent certains textes, dont *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma*, annoncent non seulement les films à venir, souvent porteurs d'un « devenir texte » ou d'un « devenir film », mais aussi une conceptualisation et une pratique filmique singulière, proche du cinéma d'avant-garde. Chercher le fonctionnement de l'écriture durassienne, définir cette *entrécriture*, c'est aussi lire dans les textes et films une utopie : une conception idéale et transgressive du cinéma qui souhaite la mort de l'image filmique, ou plus justement l'abolition de la représentation mimétique qui, pour Marguerite Duras, tue l'imaginaire du spectateur.

Il me faudra d'emblée faire l'étude, quoique sommaire, de l'esthétique durassienne, afin de définir sa poétique qui repose essentiellement sur l'entre-deux. Pour ce faire, je devrai inévitablement passer par les esthétiques moderne et postmoderne, non pas tant pour en faire une analyse exhaustive, car là n'est pas l'objectif principal de mon travail, mais bien pour arriver à démontrer le va-et-vient

constant entre les deux esthétiques, mouvement d'oscillation fondateur des écritures durassiennes. Ainsi, je vais privilégier l'approche philosophique de Gilles Deleuze au regard du rhizome, et plus particulièrement du dialogue, mais aussi celle de Daniel Sibony qui traite de l'origine en partage, et plus spécifiquement de l'entre-deux : l'entre-deux comme une « terre d'accueil », un lieu de passage comme de possibilité, ce faisant un lieu de rencontre (milieu). Il m'intéressera, par ailleurs, de faire dialoguer cette double conception de l'entre-deux, sibonienne et deleuzienne, dont les prémisses de chacune ne sont pas étrangères à l'autre, quoique discutées dans un langage différent.

Écriture, cinéma et philosophie

Noguez parle de Marguerite Duras comme d'une cinéaste de la signification (2001a : 21). Sans les écrivains, sans leur vision particulière du monde, le cinéma aurait pu courir à sa perte. Les cinéastes du Nouveau Roman ont effectivement permis de jeter un regard neuf sur le septième art. Ce sont eux, les visionnaires, qui ont su engager un rapport nouveau entre le spectateur, désormais devenu lecteur, et l'écran, en plus d'engendrer une nouvelle perception de l'image cinématographique – définie comme une image-temps selon Gilles Deleuze. D'où l'importance des éditions critiques vidéographiques d'Alain Robbe-Grillet et de Marguerite Duras⁵. Dans l'avant-propos à *La Couleur des mots*, Pascal-Emmanuel Gallet souligne que la sortie de ces films sur vidéocassettes a fait de nous de véritables lecteurs, et non plus de simples spectateurs (Duras 2001 : 7). Avec Duras et Robbe-Grillet, c'est l'entièreté de notre rapport au cinéma – à l'image – qui s'est vu transformé, ce qu'a favorisé l'édition vidéographique critique selon Gallet, qui cite l'avant-propos de l'édition de Robbe-Grillet :

La référence à la lecture et au livre s'impose dès l'avant propos de 1982, qui soulignait la faculté pour le nouveau « lecteur-spectateur » d'enfin réellement connaître les films qu'ils aiment, de 'les voir et revoir, en entier ou par morceau, les lire comme on lit un livre, en revenant en arrière, en s'arrêtant sur un passage, en les feuilletant' (2001a : 7)⁶.

⁵ L'édition vidéographique critique des films de Robbe-Grillet paraît en 1982 alors que celle de Duras paraît en 1984.

⁶ En italique dans le texte.

Une nouvelle relation aux films est alors établie grâce à la vidéo, révolutionnaire à l'époque comme l'est le support numérique aujourd'hui. C'est-à-dire qu'à partir de ce moment, la critique a pu faire de l'analyse filmique une activité scientifique, au même titre que l'analyse littéraire. Voilà qui était une grande avancée comme une forme de reconnaissance du film, désormais élevé au statut du roman. Il est vrai que le terme « lecture » convient parfaitement aux films réalisés par Duras et Robbe-Grillet.

Noguez remarque avec justesse que les écrivains, et aussi les artistes provenant de différentes disciplines, sont des figures avant-gardistes du cinéma. Ainsi, Duras et Robbe-Grillet ont su libérer le cinéma des affres de la commercialisation par le « truchement » de la littérature. C'est d'ailleurs pourquoi je les qualifie de visionnaires. En fait, les cinéastes écrivains et artistes sont pour Noguez des personnages qui arrivent à « défiger le cinéma » (2001a : 17). L'innovation cinématographique, qui passe entre autres par les marges de la production, les avant-gardes, le cinéma expérimental, *underground* et indépendant, n'aurait pu avoir lieu sans la collaboration des écrivains et artistes. L'évolution des formes cinématographiques aurait-elle été la même sans la vision parfois subversive des écrivains? Certainement pas. C'est pourquoi l'apport esthétique et politique des textes et films durassiens demeurent essentiel non seulement à l'histoire de la littérature, du théâtre et du cinéma, mais aussi à l'histoire des idées, c'est-à-dire à l'évolution de la pensée contemporaine.

Le texte

Dans l'esprit de Marguerite Duras, le texte est roi, mais est-il si déterminant, voire plus important que la voix sur laquelle repose la majorité de ses films? Tenter l'expérience cinématographique durassienne, c'est d'abord tenter une lecture. La structure filmique s'érige à partir du texte, cependant proféré par des voix qui portent littéralement le récit sur leurs épaules. Les voix durassiennes, originelles en tant qu'elles rappellent le texte, plus justement l'*hypotexte*, reviennent à lui inlassablement. L'hypertextualité de Gérard Genette, un type particulier de transtextualité, peut servir à expliquer le processus intertextuel (voire

intermédiatique) de la réécriture. Genette définit l'*hypotexte* comme suit : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (ce que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (1982 : 13)⁷. Il s'agit d'un phénomène de transformation comme le notera plus loin Genette :

[c]ette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte (disons telle page de la *Poétique* d'Aristote) « parle » d'un texte (Œdipe Roi). Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui ou le citer (1982 : 13).

À partir de la même trame narrative se crée un nouveau texte (ou film) dont la portée significative est vaste. Le lecteur-spectateur retourne constamment au texte parce que l'écriture et la lecture durassiennes fonctionnent par ramifications. Ce sont là des principes fondamentaux de la réécriture (le retour à la source-texte et l'ouverture sous forme de ramifications), technique d'écriture privilégiée par Duras. Cette façon de concevoir l'écriture illustre la portée des voix durassiennes. Les voix (r)appellent, comme le texte, la situation originelle de l'expression : la parole, système d'expression orale inscrit dans le texte.

Parole/Écriture

L'être humain a-t-il parlé avant d'écrire? Le discours anthropologique soutient l'antériorité du langage oral par rapport au langage écrit alors que l'écriture se fait complément de l'oral. Walter Ong, spécialiste de l'oralité, est catégorique sur ce point : « The basic orality of language is permanent » (2002 : 7). La préséance de l'oral sur l'écrit est d'ailleurs confirmée par le fait que des quelques milliers de langues parlées au cours de l'histoire de l'humanité, seulement 106 ont développé un système d'écriture suffisamment avancé capable de produire une littérature.

⁷ Ce qu'on appelle communément « commentaire » porte le nom de métatextualité dans la terminologie genettienne. C'est une relation « [...] qui unit un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer : c'est ainsi que Hegel, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, évoque, allusivement, et comme silencieusement, le *Neveu de Rameau*. C'est, par excellence, la relation *critique* » (11).

Aujourd'hui, 78 des 3000 langues possèdent leur propre littérature. La philosophie du langage adopte un point de vue similaire, à savoir que l'écriture demeure un support transposé de la parole humaine, apparu tardivement par rapport au langage (Auroux *et al.* 2004 : 49-50).

Jacques Derrida s'est penché sur la complexité des rapports entre l'oral et l'écrit. Dans *De la grammatologie*, Derrida réfute l'antériorité de l'oral. Ce refus a causé tout un émoi dans la communauté scientifique d'autant plus que Derrida semble user d'un glissement de sens pour le mot *écriture*⁸. Outre cette « faiblesse » argumentative, qui peut éventuellement poser problème pour les tenants d'une approche plus traditionnelle, la réflexion proposée par Derrida, qui s'avère ni plus ni moins qu'un essai de déconstruction de la pensée moderne érigée en dogme, sous-tend ma lecture des écritures durassiennes. Voici les deux thèses de son ouvrage résumées ici :

[1] L'écriture est inscrite dans la nature du langage, avant même sa réalisation vocale.

[2] La métaphysique occidentale, en matière de langage, est entachée d'un préjugé *logocentrique*. Ce préjugé consiste à soutenir la primauté de la parole sur l'écriture et tient à la phonétisation de cette dernière. Il vaut pour la linguistique, d'où la nécessité d'une nouvelle discipline, la grammatologie (Auroux *et al.* 2004 : 75-76).

Ces deux thèses, bien que problématiques selon Auroux *et al.*, servent de points de repère pour la pensée contemporaine française. Elles définissent une articulation particulière de la pensée, une manière différente de concevoir les choses, de les représenter, proche de l'abstraction poétique. La déconstruction rappelle à quelques nuances près la « méthode » utilisée par Duras, essentielle au processus de création : la réécriture. Il faut toutefois se faire prudent. Je ne prétends pas que Marguerite Duras pratique la déconstruction au sens du terme. La déconstruction s'inscrit plutôt dans le processus de création durassien, qui implique à la fois les pulsions de mort (destruction) et de vie (création), à l'exemple du passage du texte au film. Comme

⁸ Selon Auroux *et al.*, il s'agit d'un parallogisme, c'est-à-dire un transfert sans contrôle des propriétés de la référence de l'un des deux emplois du terme *écriture* à celle de l'autre. *Ibid.*, p.75. Il s'agit donc d'un argument fallacieux selon les auteurs.

toute production culturelle, les textes et films de Marguerite Duras s'inscrivent dans un contexte socioculturel particulier et participent d'un mouvement de pensée singulier. Il ne s'agit donc pas, dans le cadre de cette étude, de juger de la validité de la preuve ou de la qualité scientifique de la démonstration derridienne. Cependant, et malgré le débat autour de la *French Theory* (je rappelle ici « l'effet Sokal »⁹), je considère capitale la réflexion de Derrida. À tout le moins, elle permet de considérer le rapport oral-écrit sous un autre angle.

Selon Derrida, le langage « originel » aurait toujours été lui-même écriture (1967a : 82). Réfuter l'antériorité de l'oral amène le philosophe à redéfinir l'écriture et son rapport à l'oral. Derrida propose le concept d'*archi-écriture*, qui convoque en un même lieu l'oral et l'écrit, c'est-à-dire l'empreinte, sans une possible hiérarchisation des termes. Ainsi existe-t-il entre la parole et l'écriture une tension constante sans rapport de force. Personne n'arrive premier ni dernier. Dans ces termes, l'écriture ne peut être considérée comme la reproduction de la langue parlée. Plus qu'une simple graphie, l'écriture est à la fois l'articulation et l'inscription de la trace¹⁰.

Dans l'esprit derridien, la trace est originaire mais non originelle. C'est-à-dire qu'elle véhicule l'impossibilité d'une origine, l'impossibilité d'un centre ou d'un noyau essentiel : la trace comme figure de l'entre-deux. La trace est « *l'origine absolue du sens en général. [...] La trace est la différence qui ouvre l'apparaître et la signification* » (1967a : 95). « La trace [...] appartient au mouvement même de la signification, celle-ci est *a priori* écrite, qu'on l'inscrive ou non, sous une forme ou sous une autre, dans un élément "sensible" et "spatial", qu'on appelle "extérieur" » (1967a : 103). En tant qu'*archi-écriture*, la trace demeure la première possibilité de la parole (Derrida 1967a : 103). La trace, ce qui est inscrit sur un matériau (papier, pellicule sensible...), est une forme d'*archi-écriture*. C'est donc dans cet esprit que je considérerai l'écrit durassien, peu importe son genre.

⁹ Dans l'introduction à son ouvrage *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, François Cusset rappelle les événements entourant la parution du livre *Impostures intellectuelles* (Alan Sokal, Jacques Bricmont, 1999) en France (2005 : 11-23).

¹⁰ Pour une synthèse des réflexions derridiennes sur le sujet, voir le site Web Signo. En ligne. <<http://www.uqar.qc.ca/signo/Derrida/deconstruction.asp>>. Consulté le 4 janvier 2007.

La voix et l'écrit sont les deux éléments constitutifs d'une trajectoire a-parallèle que définissent les différents rapports entre les écritures. La voix et l'écrit entretiennent une relation d'interdépendance du type « guêpe-orchidée » dans laquelle chacun attire l'autre par une force d'attraction singulière, sans que les éléments se confondent, sans que l'un ne précède l'autre (Deleuze et Parnet 1996 : 9). La voix et l'écrit se suivent côte à côte, voyagent un au-dessus de l'autre et à distance, comme disposés sur une diagonale imaginaire, en décalage l'un par rapport à l'autre. Le décalage demeure une donnée essentielle à la construction du sens qui, sur la scène comme à l'écran, se produit dans l'entre-deux : entre la voix et l'écrit. Quelle est la nature du rapport parole/écriture dans la pratique durassienne? Comment « dialoguent » la parole et l'écriture dans le contexte d'une *entrécriture*? L'hierarchisation entre les deux termes est-elle définitivement abolie ou le texte (ce qui est écrit) affirme-t-il invariablement sa suprématie?

Le texte durassien renvoie à la tradition orale associée au mythe, à la légende et au conte, à l'exemple du film *Le Camion*, dont la mise en scène d'une lecture à haute voix entre Marguerite Duras et le comédien Gérard Depardieu rappelle le temps de l'empreinte originelle, le temps des *Mains négatives* :

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 (MN 93).

Temps d'une mémoire infinie, intemporelle : le temps du Commencement. La mise en scène du *Camion* préfigure la préhistoire de l'écriture, de ces mains qui symbolisent la naissance de l'écrit. Les mains, qui font trace sur les parois de la grotte, comme une forme d'archi-écriture. La parole précède toutefois ces empreintes, et ces grottes marquent le lieu comme le moment d'un passage : rencontre entre la parole et l'écriture, moment et lieu de leur mise en scène. La parole se fait-elle alors acte de création? Installés dans une chambre noire (la chambre d'écriture), Duras et Depardieu dialoguent, recréent oralement la scène originelle, l'empreinte : l'écrit sur la page blanche qui contient le film à faire, dont l'histoire ne sera jamais tournée. Néanmoins, la parole échappe-t-elle à la trace, à l'écriture?

La parole durassienne symbolise le lieu éphémère et virtuel de la création : l'imaginaire. L'acte de parole du *Camion* passe par l'acte de lecture, ce faisant par l'écrit, puisque inscrite dans le texte. L'essentiel du *Camion* réside dans le dialogue entre l'homme et la femme, rédigé pour être proclamé. Cette rencontre entre Duras et Depardieu se voit redoublée par leur « entretien », véritable site de création. Le minimalisme de la mise en scène joue en cela un rôle de première importance. Duras lit à Depardieu l'histoire de la femme du camion, qui passe par cette rencontre de l'homme. Duras raconte-t-elle sa propre histoire? Est-ce d'elle qu'elle parle, dans une forme d'égarement, ou est-ce plutôt le récit nostalgique d'un temps archaïque? Car elle « écrit », Duras, au rythme des mots, au fil de l'histoire racontée par elle à Depardieu, sans artifice ni représentation. L'image alterne entre des prises de vues depuis l'intérieur de la cabine du camion et les plans de la « chambre de lecture », où sont installés Duras et Depardieu. Seul le texte subsiste, porté par la voix. L'écriture se fait ici et maintenant, au fur et à mesure que la bobine se déroule. Le texte s'impose, plus que les images de la lecture ou du paysage des Yvelines, alors que subsiste la voix, prescrite par le texte. Est-ce la parole qui émerge de l'écriture ou l'écriture qui donne vie à la parole? Si le texte triomphe de l'image dans l'esprit de l'auteure, n'est-ce pas grâce à la voix qui le porte, se fait véhicule du texte? Certes la voix et l'écrit échangent, s'échangent. Mais comment se traduit le mouvement de va-et-vient entre les deux? Que produit cette « tension » constante qui les anime?

Le mot

Dès les premiers romans, mais davantage lors de l'épuration du style qui a donné lieu à une écriture de l'abstraction, de l'effacement, le mot et l'image entretiennent un rapport complexe. L'instabilité entre les deux termes témoigne de l'hybridité de l'écriture durassienne, qui résulte d'une transgression des frontières génériques. Madeleine Borgomano décrit avec justesse cette écriture essentiellement subversive comme de passage :

Subversive, l'écriture de Marguerite Duras franchit en effet allègrement les limites des genres littéraires, faisant passer le texte du théâtre au roman et même au poème. Mais elle ne respecte pas non plus les frontières beaucoup plus

infranchissables qui séparent l'écriture des livres de ce que l'on nomme – métaphoriquement – « écriture » filmique. Par un glissement insensible et continu, elle passe des mots sur une page aux images sur écran. Le mot écriture cesse presque d'être une métaphore. Subsiste le texte; voix humaine, il tend à s'abolir aussitôt que produit sans plus laisser de traces (1985 : 9).

Lina Zecchi corrobore les propos de Borgomano et souligne que « [c]hez Duras, les images visuelles, les perceptions, les événements et les mots forment un univers souvent disloqué, fragmenté, décalé » (Gaspari 2005 : 12). Ceci complexifie considérablement le lien qui unit l'imaginaire au sensible. De quel type de rapport s'agit-il et que produit ce « combat » entre le visible et le dicible? Dans quelle mesure la complexité du rapport entre *mot* et *image* instaure un nouveau régime d'écriture?

Sarah Gaspari rappelle que Duras reconnaîtra dans cette différence entre la parole et l'image le lieu de la projection de ses films (2005 : 16). Fil d'Ariane, cette idée servira l'analyse des écritures durassiennes comme l'explication de l'*entrécriture*. Entre le dit (lu) et le vu (ce qui est montré ou non) est projeté un cinéma singulier : au-delà du cadre, dans une forme d'ailleurs originel, césure entre la voix et l'image, davantage monstration que représentation. C'est dans cette « inquiétante instabilité » (Gaspari 2005 : 13), où valsent à contrepoint le sensible et l'imaginaire, que la projection a lieu, que le film prend forme.

Lors de son passage à la Cinémathèque québécoise en 1981, Marguerite Duras a expliqué de manière éclairante la toute puissance du mot sur l'image filmique, dont les qualités mimétiques ne font qu'affaiblir la capacité et le potentiel d'imagination du spectateur :

Il y a ça [le fait que le spectateur au cinéma a moins d'imagination à apporter que le lecteur] et il y a aussi que les mots ont une puissance de prolifération infinie [...] Mais l'image, elle est là, elle a une forme. Le mot n'en a pas. L'image ne peut pas être dite, décrite, elle n'est que là où elle est (Duras 1981 : 24).

Dans l'esprit de l'auteure, le mot et l'image s'inscrivent dans un rapport binaire de subordination. L'écriture « [...] est la mort de la chose, la perte de son individualité immédiate au profit d'une abstraite universalité, ce qui sauvegarde la possibilité d'une différente actualisation à chaque lecture » (Gaspari 2005 : 16). Dans les faits,

est-ce que l'image est réellement subordonnée au mot, au texte? Est-ce que la comparaison entre les deux termes suffit à expliquer la conception comme le processus de création? Par ailleurs, sert-elle adéquatement la compréhension du système filmique, singulier, qui emprunte à la poésie?

Alors pourquoi faire du cinéma si on considère le mot, et ce faisant le texte, plus fort que tout? Noguez prétend que Duras maîtrise le cinéma pour redonner une liberté de création au spectateur, liberté que le cinéma lui a lui-même enlevé¹¹, notamment par la multiplication des effets de réel dont le réalisme et le mimétisme. Duras disait d'ailleurs à la rigolade que faire du cinéma lui servait à passer le temps. Certes, il est vrai que le temps passe dans le cinéma durassien, qu'il s'en dégage un effet de durée semblable aux pratiques structurelles du cinéma expérimental canado-américain des années 70¹². Les expérimentations filmiques de Marguerite Duras et certains textes, dont *Les Yeux verts* et *La Vie matérielle*, incitent à concevoir son cinéma comme une critique formulée à l'égard de l'industrie cinématographique. Son travail filmique s'inscrit dans une prise de position face au cinéma dominant, qu'elle n'affectionnait pas particulièrement puisque peu porté sur l'imaginaire. Dans *Les Yeux verts*, numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, Duras parle de la mise à mort du cinéma qu'elle mène symboliquement à sa perte, assurant ainsi le triomphe du texte, et ce faisant du mot : « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma », dit-elle (1980 : 49). Ce rapport de meurtre s'inscrit comme un mode d'opération formel et conceptuel issu de la réécriture, fondement même de son *entrécriture*.

Cartographie des discours

Un tel laboratoire des écritures demande une ouverture sur d'autres objets d'analyse, d'autres disciplines comme d'autres discours. C'est pourquoi je favorise une approche intermédiaire des écritures, laquelle me permet de puiser au carrefour

¹¹ Propos recueillis lors de la conférence de Dominique Noguez, « Duras: d'une écriture visionnaire à une écriture aveuglante », prononcée dans le cadre du *Colloque Marguerite Duras. L'image inventée par le texte*, ACFAS, Chicoutimi, mai 2005. Citation de mémoire.

¹² Selon P. Adams Sitney, historien du cinéma expérimental, la durée est une des quatre caractéristiques du cinéma structurel (milieu des années 60), dont le maître incontesté est le canadien Michael Snow. Voir son ouvrage *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*, p. 347-370. Aussi disponible en traduction française aux Éditions Paris-Expérimental : *Le cinéma visionnaire. L'Avant-Garde américaine, 1943-2000*, p. 329-350.

des différentes pratiques et approches théoriques. Ainsi la pensée de Gilles Deleuze, poétique et répétitive, voire parfois alambiquée, telle celle de Maya Deren, cinéaste d'avant-garde américaine, « poète » à ses heures, épousent la porosité des écritures durassiennes comme leur mouvement d'oscillation entre deux termes. Le choix des Deren et Deleuze n'est pas innocent dans la mesure où leurs écritures comme leur conception de l'art, du cinéma, avoisinent sous plusieurs plans celle de Marguerite Duras. D'ailleurs, une parenté rhétorique et conceptuelle existe entre Duras et Deleuze, qui use lui aussi du ressassement dans le développement de sa pensée : les mêmes concepts reviennent d'un ouvrage à l'autre, légèrement modifiés, suivant une « trame narrative » détournée, à l'image des thèmes et personnages qui refont continuellement surface chez Duras, d'un texte à l'autre comme d'un film à l'autre. François Zourabichvili confirme : « [I]es mêmes motifs logiques, souvent les mêmes concepts, reviennent d'un livre à l'autre, chaque fois variés, déplacés; l'œuvre toujours en cours est comme un jeu d'échos et de résonance » (2004 : 13). C'est précisément dans ce *jeu d'échos et de résonances*, dans cette *œuvre toujours en cours* que les deux auteurs – penseurs – se rencontrent pour poursuivre ce que Deleuze définit comme une évolution a-parallèle. Cette volonté de continuité dans la modulation, répétition de thèmes et d'idées qui, à l'exemple de la mort, de la folie, du désir et de l'absence, refont surface d'une œuvre à l'autre, en décalage léger avec l'apparition qui précède, jusqu'à une certaine *indiscernabilité* des termes, pour évoquer ici un concept cher à Deleuze, décrivent la nature fondamentalement indécise de l'*entrécriture* durassienne. D'autres penseurs et écrivains ont croisé ma route. Ils discuteront avec moi, dans un jeu de miroirs, l'écriture durassienne : entre autres Jacques Derrida (l'origine et l'écriture), Daniel Sibony, philosophe et psychanalyste découvert à tout hasard sur les rayons d'un kiosque de livres lors d'un colloque sur Duras (l'origine en partage, l'entre-deux), Roland Barthes (poésie moderne) et Maurice Blanchot, dont la pensée « colle » à celle de Marguerite Duras, qui l'admirait d'ailleurs (l'absence, l'illisibilité, l'à venir). Je ferai aussi appel à Gilles Lypotvesky et Linda Hutcheon pour la question de l'esthétique postmoderne alors que j'évoquerai au passage Søren Kierkegaard, dont le concept de la reprise sous-tend cette réflexion sur l'*entrécriture*.

Les études durassiennes, en particulier celles de Madeleine Borgomano, Michelle Royer et plus récemment Renate Günther, qui portent essentiellement sur sa production filmique, et celles menées par Bernard Alazet et ses collaborateurs sur le poétique, soutiennent la démonstration de la porosité des écritures durassiennes, son mouvement comme son ouverture, caractéristiques de l'*entrécriture*. Comme le souligne le titre d'un article de Borgomano, l'écriture de Marguerite Duras est « de nature indécise » (Alazet *et al.* 2002 : 15); elle émerge à la frontière des genres et des pratiques. Dans le but de bien saisir l'apport du littéraire au filmique¹³, il s'avère nécessaire de remonter à la source même de l'écriture comme du travail de création. Chez Duras, le travail d'écriture tire son origine d'histoires personnelles, entre autres celle de son enfance en Indochine, dont les prémisses de caractère (auto)biographique sont happées par la fiction. C'est effectivement dans le roman *Un Barrage contre le Pacifique* que le cinéma manifeste sa présence sous diverses formes, des plus concrètes aux plus abstraites : en tant que lieu de projection, univers filmique et écriture visuelle à venir. Cette première manifestation du cinéma marque l'intérêt soutenu qu'il acquerra dans les pratiques littéraires subséquentes.

La singularité de l'écriture filmique de Marguerite Duras, qui repose sur le texte, réside dans sa nature poétique et subversive, d'abord explorée dans *Un Barrage contre le Pacifique* sous l'œil aguerré de Christian Metz, dont l'apport sémiologique emprunte à la psychanalyse freudienne. Ainsi l'expérience filmique sera analysée et discutée à l'aide des réflexions freudiennes sur le rêve, pour ensuite s'ouvrir sur d'autres textes et films comme sur des approches plus littéraires et philosophiques, telle celle de Dominique Noguez, spécialiste du cinéma expérimental et de l'écriture durassienne. La conception verticale de l'image filmique, poétique selon Maya Deren en tant qu'elle permet d'accéder aux « mystères » du monde, s'insèrera dans une exploration expérimentale et subversive des écritures durassiennes dont les effets d'un montage discursif, c'est-à-dire producteurs de sens comme d'affects, participent de la construction de la phrase, de plus en plus brève et allusive à partir des années 80. Quant à la question du politique, je ferai appel aux réflexions de Renate Günther

¹³ J'entends par « littéraire » un terme qui englobe à la fois les écritures romanesque, poétique et dramatique.

qui voit dans l'écriture filmique de Marguerite Duras un appel à la transgression qui n'est pas sans rapport avec les événements sociopolitiques de Mai 68, et l'idéologie « révolutionnaire » qui en découle. Bien que l'important ouvrage de Marie-Claire Ropars ne soit pas cité comme tel au cours de ce parcours des écritures durassiennes, les réflexions et analyses étayées du *Texte divisé* sont à l'origine de ce projet dont les prémisses ont vu le jour il y a déjà plusieurs années¹⁴. Sa lecture comparée – divisée – du texte et du film durassien sous-tend donc le présent travail comme l'édification du concept de l'*entrécriture*, qui se propose comme une nouvelle approche de l'écriture durassienne.

¹⁴ Mon mémoire de maîtrise, *Marguerite Duras : adaptation, réécriture, intermédialité?* (Université de Montréal, 2001), se veut le « germe » de cette lecture.

PARTIE I UNE ÉCRITURE FILMIQUE À VENIR

Le désir, l'amour impossible, la folie. Voilà qui annonce le programme thématique d'un parcours créatif unique et engageant, qui se joue à la frontière des médias. Les personnages féminins désormais bien connus, les énigmatiques Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, la mendicante, les Aurélia, la jeune fille de l'*Amant*, la mère, tous servent de piliers dans un univers lourd et opaque où ils font office de relais, pivots narratifs et dramatiques essentiels. Port d'attache dans une mer agitée par les soubresauts du passé, les personnages féminins motivent le récit qu'ils portent efficacement sur leurs épaules meurtries par la douleur du passage du désir, de l'amour, de la mort. Les femmes durassiennes se positionnent dans une solitude silencieuse qui est celle de l'égaré et du ravissement, à l'image de la mendicante et de Lol. Comme dans la grande majorité de la littérature féminine du XX^e siècle, le personnage féminin inscrit le désir au creux du texte. C'est ainsi que la femme incarne le lieu originel de la parole, toute puissante, qui se loge au cœur même de l'écriture, dans les profondeurs parfois insondables, parce que mystérieuses, des textes durassiens. Matérialisée par les voix dans les films, la parole durassienne ouvre sur un vaste réseau de passages, sorte de conduits souterrains de l'intime¹ comparable aux galeries complexes d'une fourmilière. C'est le récit interrompu et inachevé d'une vie, chargé de désir, qui fait voyager le lecteur d'un texte à l'autre, du texte au film comme du film au texte. Voilà qui est plutôt particulier. Les déplacements à l'intérieur du circuit éclaté des textes et films se font effectivement à rebours, comme si le train qui conduisait le lecteur-spectateur vers des contrées lointaines faisait marche arrière sans toutefois reprendre avec exactitude le chemin déjà parcouru, la plaine déjà traversée. Sentiment trouble de déjà vu, de décalage. De la forêt à la mer, puis vers la route pour ensuite retourner à la mer, sans passer cette fois par la forêt. La forêt existe toujours, mais le lecteur-spectateur ne la voit plus. L'aventure

¹ Dans la terminologie américaine littéraire (et filmique), le terme « personal » fait référence à l'intime. L'émergence d'une littérature écrite par des femmes a favorisé l'expression de l'intimité féminine, c'est-à-dire de l'univers féminin compris et décrit par la femme devenue auteure – « homme » de lettres. L'intime renvoie à une compréhension féminine de l'univers : aux sensations, sentiments, émotions, désirs comme à la sexualité féminine. L'intime fait aussi référence au caractère autobiographique d'un texte ou d'un film. Chez Duras, l'intime se manifeste par un regard féminin et une expression féminine, se traduit comme une écriture du désir traversée par l'(auto)biographie.

durassienne se définit comme une longue et lente modulation : un même thème, une même histoire reprise presque inlassablement, rejetée sur un rivage désolé puis retrouvée ensuite. Sous le coup de l'impact, le lecteur-spectateur vacille, s'y perd parfois tant la mer est vaste et sombre, avant de se retrouver dans un lieu commun et différent à la fois : la salle de cinéma. Ainsi va le lecteur-spectateur durassien. Il se laisse porter par le courant d'une borne à l'autre, s'y accroche avec force pour ne pas glisser, déplacé bien malgré lui par une vague de fond. Il entoure alors de ses bras fatigués une autre borne, nouveau point d'ancrage, tremplin pour un second départ. Une fois le livre fermé, il se tourne vers l'écran, puis retourne au livre qui le rappelle avec force. La valse impétueuse à laquelle convie l'écriture durassienne s'entame au son d'*Indiana Song*². Au loin, comme un bruissement sourd de la mer; la mélodie du piano qui se fait entendre, recommence une fois de plus. Sur la partition, l'inscription *moderato cantabile*. À l'écran, les tennis sont déserts. Anne-Marie Stretter a disparu.

L'œuvre de Marguerite Duras s'inscrit sous le signe d'une écriture de passage. Dans *La mort du jeune aviateur anglais*, Duras rêve d'une écriture « sans lieu ni amarres », d'une écriture « égarée sur la page » entre le romanesque et le poétique, entre le non-dit et le visuel (Alazet *et al.* 2002 : 13). Elle dit : « Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt » (Alazet *et al.* 2002 : 13). Il y a effectivement trace d'une écriture poétique chez Duras, perceptible d'ailleurs bien au-delà du texte, dans les profondeurs mêmes de l'image filmique. Cette grammaire particulière de l'entre-deux et de l'épuré, qui gagnera progressivement son œuvre à partir de *Moderato Cantabile* (1958), est garante d'un croisement entre le narratif et le poétique. Rencontre foisonnante, dialogue productif entre les deux termes au sens où l'entend Gilles Deleuze, c'est-à-dire comme une forme d'entretien³, qui résume à lui seul l'essence d'une écriture poreuse repoussant toujours plus loin ses limites, brouillant les frontières. Une vue d'ensemble de l'écriture durassienne démontre entre autres un vaste réseau de

² *Indiana Song* est le thème musical d'*India Song* (texte et film).

³ Je renvoie ici plus particulièrement au concept du dialogue développé par Gilles Deleuze dans la première partie de l'ouvrage *Dialogues*, coécrit avec Claire Parnet.

connexions semblable à celle du rhizome imaginé par Deleuze et Guattari : texte truffé d'entrées et de sorties, de passages souterrains, de ponts entre deux rives, de culs-de-sac, de zones ombragées presque impraticables, voire dangereuses, et d'autoroutes au contraire fort bien éclairées. Vaste monument érigé en profondeur dans toute sa verticalité⁴, défiant toute forme traditionnelle d'arborescence (ce que Deleuze et Guattari identifient comme le *livre-racine*), le texte durassien s'organise sous la forme imagée du labyrinthe infini dont les sorties sont toutefois multiples. Ces « issues de secours » donnent accès à une forme d'univers ou de parcours *a-parallèle* s'inscrivant dans la logique du rhizome. Reprenant l'expression de Rémy Chauvin, Deleuze explique la notion du *devenir*, essentielle à la réécriture, à partir de l'évolution non parallèle de deux termes. Afin d'illustrer le mouvement producteur et évolutif des deux termes qui ne s'opposent, ne s'imitent ni ne s'assimilent dans leur rencontre, Deleuze utilise l'exemple de la guêpe et de l'orchidée (Deleuze et Parnet 1996 : 9). Des portes s'ouvrent sur un au-delà du texte comme sur un au-delà du cadre au cinéma, mondes virtuels et indépendants, cependant concomitants. L'évolution non parallèle de deux termes demeure un moment privilégié durant lequel l'*actuel* et le *virtuel* entrent en contact, dialoguent. C'est là une des particularités fascinantes de l'écriture durassienne qui porte en son sein des devenirs singuliers. L'*entrécriture* se définit, à la suite de Deleuze et Guattari, comme une cartographie de contrées à venir, celles de la scène, de l'écran, contenues sous la forme de possibles dans l'arpentage du texte. Dans l'introduction à *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari résument l'essentiel du processus durassien (écriture et lecture) : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (1980 : 11). La porosité de l'écriture durassienne, caractère de ce qui est peuplé de vides et qui absorbe comme une éponge, fait pourtant office de sédiment. Voilà un premier paradoxe. Il s'agit là, bien sûr, d'un socle plutôt fragile, en ce sens qu'il demeure spongieux et perméable parce que troué. Cependant, et au-delà de cette « faiblesse », il préserve le mouvement de l'écriture – de la pensée créative – de toute forme de fixité comme de finalité : écriture en mouvement,

⁴ Je reviendrai sur le concept de la verticalité à quelques reprises au cours de ma réflexion. Cependant, la conception verticale de l'image, formulée par la cinéaste expérimentale Maya Deren, sera discutée en rapport à la conception de l'image filmique durassienne en dernière partie de cet ouvrage.

écriture de passage, qui voyage. Principe de multiplicités, de lignes, de strates, de segmentarités, de lignes de fuite et d'intensités, diraient Deleuze et Guattari (1980 : 10-11). C'est ce qui définit le rhizome, mais aussi l'agencement dynamique que forme l'ensemble des écritures durassiennes, dans lequel se confondent et se déconstruisent les genres. Donc, une entre-deux-écritures comprise aussi comme une écriture à venir, en devenir : une écriture de gestation dont le corps même, comparable à celui de la femme enceinte, contient les germes de ce qui adviendra ou de ce qui pourrait avoir lieu ailleurs : à l'extérieur de la scène comme au-delà de l'image. Écriture intermédiaire évoluant entre deux modes, deux mondes, deux vies. Porosité de l'enveloppe nidificatrice.

Cette première partie s'attachera à démontrer la porosité de l'écriture durassienne, et ce faisant de sa nature intermédiaire, plus qu'intertextuelle, puisque la question a déjà été traitée ailleurs⁵. Cela dit, ma réflexion commande inévitablement une lecture intertextuelle, c'est-à-dire relationnelle, sans pour autant formuler une explication exhaustive ou ériger sa complète théorisation. Cependant, les textes⁶ seront toujours mis en rapport avec les films, c'est-à-dire analysés dans une forme de dialogue qui tient et rend compte des interrelations possibles entre les différents genres pratiques : le texte, la scène et l'écran.

⁵ Pour une étude récente de l'intertextualité dans le corpus durassien, voir l'ouvrage de Sarah Gaspari, *Formes en mutation. Le cinéma « impossible » de Marguerite Duras*, Rome : Arcane Editrice, 2005.

⁶ L'appellation « texte » servira à désigner à la fois les romans et pièces de théâtre. Lorsque je voudrai faire référence à un genre particulier, je l'indiquerai de manière précise (ex. roman). Duras utilise d'ailleurs le terme « texte » dans un sens très élargi.

Chapitre 1 La poétique durassienne

Dans l'introduction au *Texte hybride*, Dominique Budor et Walter Geerts s'interrogent : « Ce mouvement de retour aux catégories au sein même de l'attrait qu'exerce le franchissement des limites, signale-t-il un besoin d'ancrage? » (2004 : 8). L'hybride, caractéristique importante de l'esthétique (post)moderne¹, exalte effectivement l'ouvert, le composite et le métissage dans un mouvement de va-et-vient qui se produit généralement entre deux termes. L'hybridation provient de la conscience moderne, rappellent Budor et Geerts (2004 : 17). Ainsi ce retour nécessaire au moderne, comme un appel à la subversion qui assure son prolongement, sa survivance et son dépassement, assurément son décentrement. En littérature, l'hybridité concerne effectivement l'équilibre entre les termes, plus précisément son dosage entre la diégèse et autre chose, toujours selon Budor et Geerts. En cela, le texte hybride préserve un haut degré de pénétrabilité parce qu'il est, au fond, un lieu d'échange, terrain spongieux sur lequel s'érigent des objets culturels composites et métissés, pénétrés ou contaminés par d'autres pratiques, écritures ou discours, à l'exemple des textes et films durassiens. L'hybridité caractéristique du texte chez Marguerite Duras, sur lequel repose son théâtre et son cinéma, confirme la porosité des écritures dont les frontières génériques tendent à disparaître au profit d'une « nature indécise » (Borgomano), qui est celle de l'entre-deux comme d'une « écriture sans amarres » (Alazet), une *entrécriture*². De fait, le procédé de la réécriture durassienne accentue considérablement l'hybridité essentielle du théâtre, mais surtout du cinéma, que l'auteure « osera » concevoir comme un livre.

Hybrides, les textes durassiens sont essentiellement narratifs, à l'exception de *Césarée* et des *Mains négatives*, rédigés comme de longs poèmes en prose à partir des images inutilisées du *Navire Night*. Pourtant, Duras ne donne pas dans la poésie au sens littéral du terme. Elle fait plutôt le récit d'histoires dans lesquelles une suite d'événements se produit. Dans la majorité des cas il y a narration, narration en voix

¹ J'utilise la parenthèse afin de mettre l'accent sur la nature indécise des écritures durassiennes dont l'esthétique prend forme entre le moderne et le postmoderne.

² L'*entrécriture* sera discutée en filigrane dans chaque chapitre, mais de manière plus détaillée dans la deuxième partie de cet ouvrage, qui porte sur l'entre-deux-écritures.

off au cinéma pour la plupart des films, outre pour *Nathalie Granger* qui fera ici l'objet d'un bref commentaire analytique. C'est-à-dire que Duras témoigne toujours d'une histoire, parfois complexe, mais le fait est qu'elle raconte, qu'un personnage ou des voix relatent ce qui n'est pas représenté sur scène ou à l'écran. Difficile dans ces termes de nier la facture classique d'*Un Barrage contre le Pacifique*³. Les textes qui suivront *Moderato Cantabile* seront d'ailleurs caractérisés par une certaine ouverture du récit, dont les nombreux passages poétiques ponctuent une narration plutôt bouleversée, marquée par la répétition et ses variations (ou modulations), mais aussi par l'intrusion de la scène et de l'écran, à l'exemple d'*India Song*. Les récits durassiens s'avèreront effectivement de plus en plus éclatés, et ce faisant de plus en plus poétiques, donc imagés.

La poétique durassienne, ce faisant la poésie qui en découle, s'inscrit sous le signe de l'entre-deux, de l'absence comme de l'évocation qui, à l'aide du mot et non de la représentation, (r)éveillent l'imaginaire du lecteur-spectateur. Les termes *poésie* et *poétique* proviennent du verbe grec *ποιεῖν*, qui signifie *créer* (Suhamy 1986 : 4). Ce qu'on identifie généralement comme la Poétique⁴ désigne essentiellement deux choses : l'art et la science de la poésie (Suhamy 1986 : 3). Cette définition préliminaire suggère que le poétique est contenu dans la Poétique : « La Poétique traite, au moins en partie, du poétique, c'est-à-dire qu'elle exploite une veine ou produit un corpus, que la conscience intellectuelle ou même la perception immédiate caractérisent comme ressortissant au poétique » (Suhamy 1986 : 8). C'est d'ailleurs dans cet esprit que je considère comme poétique l'écriture durassienne :

1. en tant qu'elle se veut fondamentalement **création** : l'écriture durassienne se « régénère » constamment, renouvelle sa forme de plus en plus transgressive, notamment à partir du texte *Détruire, dit-elle*;

³ J'entends par *récit classique* l'ordonnancement des événements d'une histoire racontée selon une suite logique (relation de cause à effet) suivant le mode d'énonciation narratif (narration).

⁴ L'utilisation de la majuscule fait la distinction entre *la* poétique, par exemple la Poétique d'Aristote (au sens de « rhétorique »), et *le* poétique compris comme le qualificatif, donc le caractère qui relève de la poésie ou s'y apparente.

2. en tant qu'elle entretient des rapports intimes avec la **poésie**, entre autres le symbolisme et le surréalisme littéraires, d'où le caractère évocateur du texte, porté par la voix, au théâtre comme au cinéma;
3. en tant qu'elle systématise une **esthétique** singulièrement subversive : une poétique de la mémoire (à la fois intime et historique) fondée sur la réécriture, agent principal de création dont les visées poético-politiques s'inscrivent dans le contexte de Mai 68.

M'intéressera donc le mouvement d'une esthétique à l'autre, plus que la modernité ou la postmodernité littéraires en soi, à savoir cette impossibilité de classer, de catégoriser comme d'identifier une écriture dont l'identité générique se voit constamment redéfinie, décentrée, voire déconstruite. Néanmoins, pour témoigner adéquatement de ce franchissement des limites de la représentation comme de la nature hybride des écritures durassiennes, encore faut-il passer par là, aux frontières du (post)moderne comme aux frontières du poétique, d'où émerge une partie importante de son œuvre.

La poésie moderne

La poésie moderne française naît au tournant du XX^e siècle, dans la foulée et sous l'influence des expérimentations et avant-gardes européennes de l'époque que désignent les différents « isme » dans les arts, notamment au théâtre et dans les arts plastiques, puis au cinéma : symbolisme, expressionnisme, futurisme, cubisme, surréalisme, etc. Selon les diverses écoles de pensée, sont reconnus comme des poètes modernes les Apollinaire, Aragon, Breton, Éluard, Calvino, Duchamp, Perec, Prévert, Queneau et Vian⁵. Le champ esthétique de la poésie moderne et son corpus demeurent vastes et foisonnants, voire même hétéroclites. Par exemple, Lisa F. Signori voit dans les silences durassiens l'empreinte d'une esthétique surréaliste⁶. J'ai

⁵ S'ajoutent aussi à cette liste non exhaustive les Baudelaire, Char, Mallarmé et Verlaine.

⁶ Voir *The Feminization of Surrealism : the road to surreal silence in selected works of Marguerite Duras*. Berne : Peter Lang, 2001.

toutefois choisi d'aborder en première instance le caractère poétique de l'écriture durassienne à partir du mot et de l'image, créée par lui.

Roland Barthes s'est penché sur la question de la poésie moderne dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture*. Selon lui, ce qui caractérise la poésie moderne se trouve précisément dans

[...] les *mots* [qui] produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle ou sentimentale impossible sans eux; la *parole* est alors le temps épais de la gestation plus spirituelle, pendant laquelle la pensée est préparée, installée peu à peu par le *hasard* des mots (1964 : 40 C'est moi qui souligne).

Cette définition quelque peu vaporeuse de Barthes, mais tout de même éclairante, invite à retourner au texte durassien, tout aussi mystérieux par moments, et plus particulièrement à la poésie qui le traverse. La poésie pénètre le texte durassien peu importe sa vocation première, qu'il soit romanesque, destiné à la scène ou l'écran. Il faut cependant préciser que le hasard, caractéristique du poétique selon Barthes, ne semble pas tirer son origine de l'aléatoire, de l'arbitraire ou de l'inattendu chez Duras. En fait, il s'agit plutôt d'un hasard « planifié ». La suite logique et suggestive que provoque l'agencement des mots ne peut qu'être organisée de manière à produire un effet de langage, un effet poético-esthétique à l'oral (un effet hypnotisant) comme un effet de sens à l'écrit (le texte veut forcément dire quelque chose, dégage l'indicible).

Si j'ai insisté en introduction sur la puissance du texte, sur son pouvoir d'attraction (le scripturaire semble « avaler » les autres écritures), c'est parce que le mot est primordial dans le texte durassien, et de manière flagrante au théâtre et au cinéma. À vrai dire, n'est-ce pas le mot, plus que la phrase, sur lequel la poésie moderne assoit son pouvoir d'évocation? Selon Barthes, c'est en effet le Mot qui fait image, qui résonne, parce que porteur de sens :

[]Je Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la *grammaire est dépourvue de sa finalité*, elle devient *prosodie*, elle n'est plus qu'une inflexion qui dure pour *présenter le mot* [...] la *densité du mot* s'élève hors d'un enchantement vide, comme un *bruit* et un *signe sans fond*, comme une « *fureur et un mystère* » (1964 : 43 C'est moi qui souligne.).

En poésie, la prosodie fait référence à la durée et à la mélodie des sons. Il s'agit plus précisément de la versification et de la métrique relative à la poésie classique. Or les textes et films durassiens ne semblent pas tisser de liens de parenté avec les règles formelles de l'appareillage poétique classique. Pourtant, la mélodie est là, sorte de chant incantatoire, et d'autant plus perceptible au cinéma, voire redoublée par l'utilisation de la voix off sur une image souvent évidée de ses personnages, à l'exemple de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Double mélodie que celle de la voix surplombant l'image, qui donne le relais à la musique, souvent des variations sur des thèmes. Ainsi les variations de Beethoven sur un thème de Diabelli pour *Le Camion*, qui « répondent » en contrepoint aux voix, provoquant ainsi l'effet comique. Mélodie lancinante des voix féminines dans *India Song*, ces voix de femmes qui racontent avec émotion une partie de la vie d'Anne-Marie Stretter, qui écoutent puis se meurent, dialoguent avec la musique du bal à la fois triste et langoureuse : *Indiana Song* au piano. La mélodie, toujours la mélodie, rythme les mots, les phrases, les vers libres, sorte de fragments de textes éclatés.

Certains fragments oraux contenus dans les films se suffisent d'ailleurs à eux-mêmes parce que construits comme de petits poèmes qui ponctuent la narration qu'assurent les voix, notamment dans *India Song*. Duras aspirait à une écriture sans grammaire, une écriture brève, sans contrainte en quelque sorte – et ce faisant plus orale – dans laquelle les pauses et les silences dominent. C'est ainsi que peu de mots, parfois même un seul mot, servent à décrire adéquatement un lieu, une scène, un personnage. Le mot fait ainsi écho en projetant une image dont les possibilités visuelles demeurent infinies quoique virtuelles. Ainsi les deux premières strophes du texte du film *Césarée*, dont la formule écrite (sa structure), le rythme et la musicalité s'apparentent au poème :

Césarée
Césarée
L'endroit s'appelle ainsi
Césarée
Cesarea

Il n'en reste que la mémoire de l'histoire
et ce seul mot pour la nommer

Césarée
La totalité.
Rien que l'endroit
Et le mot (C 84).⁷

Césarée. Ce nom résonne, se déforme – Cesarea – comme lorsque la voix frappe les parois d'une caverne qui porte jusque dans ses profondeurs l'appel en distorsion progressive. L'écho de Césarée, qui se transforme en Cesarea. À lui seul le mot évoque l'endroit, son histoire et l'Histoire, tout : la totalité de l'imaginaire fictif et réel (imaginaire collectif) auquel il renvoie. Duras ne peut utiliser un autre mot que celui-ci tant il est vrai que chaque mot fait l'objet d'une sélection minutieuse. Rien n'est laissé au hasard, car sur le mot repose tout l'univers durassien qui se donne au lecteur comme une ouverture sur des mondes possibles. Le caractère fantasmatique et le pouvoir créateur de l'imaginaire demeurent effectivement une source de possibilités. C'est le mot et lui seul qui arrive à plonger le lecteur dans deux mondes qui évoluent de manière a-parallèle dans les textes et films : le collectif et le particulier qui échangent. D'une part, un univers réaliste construit à même la mémoire collective, tel le rappel de l'Holocauste par la figure du Juif dans les *Aurélia*. D'autre part, l'univers particulier (intime et ce faisant féminin) de l'amour durassien, singulier en ce qu'il ne peut être compris et vécu qu'à travers la souffrance, plus particulièrement l'absence mentale (la folie) et physique (la mort). L'amour durassien implique aussi une séparation inévitable et définitive : Lol se coupe du monde, le Vice-consul tire sur les lépreux, fait scandale. Ce mot, élu parmi tant d'autres, ce mot et lui seul. Ici « Césarée », ce lieu intemporel qui rappelle l'origine, et là « déclassée », pour décrire la femme du *Camion*. Le film *Le Camion* témoigne à cet égard de l'importance inégalée du mot dans l'univers durassien, mot qui à la fois résonne et évoque plus qu'il ne représente littéralement. Par exemple, dans *Le Camion*, Depardieu cherche à cerner cette femme « déclassée » :

G. D. :
Comment serait-elle?
Comment est-elle?

⁷ En italique dans le texte.

M. D. :
(Temps).
 Petite.
 Maigre.
 Grise.
 Banale.
 Elle a cette noblesse de la banalité.
 Elle est invincible (C 65).

Chaque mot est choisi avec attention, des adjectifs simples qui tracent un portrait somme toute concret de la femme. Le lecteur-spectateur arrive effectivement à imaginer assez facilement le personnage. Toutefois, la brièveté de sa description, et paradoxalement son caractère abstrait, font en sorte d'en élargir sa représentation virtuelle. La précision des adjectifs facilite la production d'images alors que leur écartèlement laisse place à un espace blanc, ou un plan noir pour utiliser la terminologie cinématographique. Chaque mot est suivi d'un point, se suffit à lui-même et ainsi forme une phrase d'un seul mot qui dit tout et rien à la fois. De l'entre-deux, entre les mots-phrases, surgit une signification : une image claire, propre à chacun des lecteurs-spectateurs, une image mentale dont les possibilités demeurent cependant infinies.

Selon Dominique Noguez, le caractère poétique de l'écriture durassienne émane précisément de sa brièveté et de son abstraction, deux aspects caractéristiques de « [...] l'économie spontanée du langage classique », qui repose sur l'art de l'expression (2001 : 70)⁸. En ce sens, l'écriture durassienne fait figure de dépouillement, d'où le fantasme d'une écriture sans grammaire, c'est-à-dire une écriture abstraite et minimale, voire minimaliste. En référence à *India Song*, Noguez ajoute : « On le voit : vocabulaire volontairement réduit, syntaxe élémentaire, langage qui procède par contrastes, qui est comme la foudre. Par là l'essentiel s'approche – l'abstrait » (2001 : 73). Or Barthes rappelle que ce qui est poétique aux temps des classiques, c'est l'inflexion d'une technique verbale. Il ne reste effectivement rien de cette structure métrique rigide dans la poésie moderne comme dans le texte durassien. Selon Barthes, l'économie du langage classique est davantage *relationnelle*, c'est-dire

⁸ Noguez utilise pour exemple *Nicomède* de Corneille.

que le mot sert de voie de liaison alors que dans la poésie moderne les mots éclatent, voire même la phrase entière. En fait, c'est le mot et lui seul qui fait office de demeure (Barthes 1964 : 41). L'écriture durassienne postule pourtant le dialogue (parfois à plusieurs voix), surtout sur la scène et à l'écran, mais aussi dans le roman. C'est d'ailleurs en partie à cause de sa forme dialoguée qu'il est possible de parler d'économie du langage classique propre aux textes qui font suite à *Moderato Cantabile*, roman presque entièrement dialogué. Le texte durassien semble ainsi conçu pour la transmission orale – pour la scène – bien que son discours éclaté caractérise davantage la poésie définie par Barthes. De fait, ce dernier avance que le discours de la poésie moderne recèle de nombreux trous comme de nombreuses absences. L'absence est effectivement au cœur même de la poétique durassienne. Elle se fait à la fois objet, thème et style.

L'absence

Selon Barthes, la poésie moderne est faite de trous. Fondamentalement troué est le texte durassien. De fait, le lecteur doit souvent compléter le texte, et plus encore le film. Dans son article «Marguerite Duras : Narrative uncertainty and absent origins», Alison James avance que la crise de l'absence expérimentée par le personnage de Lol est liée au langage (2000 : 48). Le *mot-trou* ou *mot-absence* est celui de Lol dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*; il décrit parfaitement son expérience :

Ç'aurait été un *mot-absence*, un *mot-trou*, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. *On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide*, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine [...] (48 C'est moi qui souligne.).

Le mot manquant, le mot-trou, est celui qui évoque paradoxalement la présence. C'est effectivement par l'absence qu'on dit la chose chez Duras. Par conséquent, le mot ne peut être dit, absent de son langage, mais il peut résonner. Il est néanmoins possible d'en percevoir son écho, qui vibre au creux du texte comme au creux de

l'image filmique, dans ses profondeurs signifiantes. L'absence de ce mot fait en sorte qu'on évoque avec force la chose qu'il représente. Il est en cela nécessaire à l'existence de la chose, de l'émotion, du sentiment. C'est ainsi que fonctionne le régime de la représentation chez Duras, par l'absence, le manque. Cette façon de faire, cette manière de représenter par l'absence de la chose, prélude une esthétique filmique singulière empreinte de poésie.

L'absence durassienne a ceci de particulier : elle s'inscrit comme la condition *sine qua non* de possibilité du récit en tant qu'elle assure son existence – sa création. Par exemple, le récit du *Ravissement* est motivé par l'absence de son origine. Dans le roman, le narrateur tente de recréer l'événement du bal de T. Beach, soirée à laquelle il n'a pas assisté. L'histoire racontée par lui, histoire inventée, tire son origine des propos de Tatiana Karl, amie de Lol. Le narrateur possède par conséquent une connaissance très limitée de Lol, qu'il voit à travers les yeux de son amie :

Les surveillantes envolées, seules dans le grand préau où ce jour-là, entre les danses, on entendait le bruit des rues, allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens. C'est ce que je sais (11).

Cela aussi : Lol a rencontré Michael Richardson à dix-neuf ans pendant des vacances scolaires, un matin, au tennis. [...]

Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein.

Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. [...] (12)

Je lui ai demandé si la crise de Lol, plus tard, ne lui avait pas apporté la preuve qu'elle se trompait. Elle m'a répété que non, qu'elle, elle croyait que cette crise et Lol ne faisait qu'un depuis toujours (13).

Par ailleurs, l'absence du narrateur au bal se joint à la méfiance envers les dires de Tatiana Karl, personnage en qui il a très peu confiance :

Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien (14).

Les indications quant au caractère fictif de l'histoire de Lol, récit de l'absence, troué, qui demande à être complété par celui-là même qui le raconte et le crée au fur et à mesure, le narrateur, sont posées dès le début du texte : « Voici, tout au long, mêlés, à

la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein » (14). Plus avant dans le texte, le narrateur ajoute :

Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut *inventer* les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie. D'ailleurs c'est toujours à partir d'hypothèses non gratuites et qui ont déjà, à mon avis, reçu un début de confirmation, que je le fais (37 C'est moi qui souligne.).

La virtualité du récit de Lol s'en voit ainsi augmentée. J'entends ici le caractère virtuel dans une double acception : d'une part, le virtuel comme élément fictif et imaginaire, donc inventé, participant en cela de la création; d'autre part, le virtuel comme source de possibilité (potentialité), qui renvoie en cela au devenir deleuzien (force contenue de possibles) et à la multiplicité caractéristique de la structure du rhizome⁹. Dans ce contexte particulier, le personnage mystérieux du narrateur du *Ravissement* prend symboliquement la place de l'écrivain, maître créateur d'histoires. D'autres textes, dont *Détruire dit-elle* (1969), mettront en scène l'écrivain, le livre et la fiction de manière encore plus explicite.

L'esthétique (post)moderne

L'absence prend forme, chez Duras, dans cette manière toute particulière de nommer la chose pour ainsi la faire exister par son absence. La chose – l'émotion, le sentiment, l'acte, le geste – est nommée, jamais décrite. Dans les textes le mot suggère, évoque, mais ne représente pas. Cette façon de faire n'est pas sans rappeler la quête des poètes symbolistes, à la recherche du mystère, de la face cachée de la réalité qu'il faut déchiffrer. Ainsi c'est par l'absence de désir qu'on dit le désir, qu'on évoque le sentiment, qu'on suggère l'émotion, à mi-chemin entre le mythe et le symbole. Cependant, l'absence sur laquelle s'édifie le récit durassien, à l'exemple du

⁹ Cette définition du virtuel s'apparente à celle que propose Marie-Laure Ryan dans « Cyberspace, Virtuality, and the Text » in Marie-Laure Ryan (Ed.). *Cyberspace Textuality : Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington : Indiana Press, 1999. Dans cet article, elle définit le virtuel selon deux aspects qui correspondent plus ou moins à ceux que je propose à la lumière du récit de Lol : *the virtual as fake* et *the virtual as potential*.

Ravissement, participe davantage de la postmodernité littéraire, plus justement d'une esthétique du manque (comme de l'indicible et de l'irreprésentable). Esthétique de la suggestion (du jaillissement), de l'entre-deux, du paradoxe comme de l'ambivalence, qui évoque *L'ère du vide* dépeint par Gilles Lipovetsky dans son essai sur l'individualisme.

Les littératures moderne et postmoderne émergent d'un point de rupture commun, perceptible dans cette volonté de rompre avec le réalisme du XIX^e siècle qui prônait l'objectivité du récit, et conséquemment l'omniscience du point de vue, à l'exemple des Zola et Balzac. Les littératures moderne et postmoderne opèrent un changement radical : de l'objectif au subjectif, du linéaire au fragmentaire. Cependant, si la crise existentielle du sujet – et du personnage – moderne passe par le conflit freudien, la crise identitaire postmoderne s'inscrit plutôt dans un contexte de déconstruction, qui met en scène le décentrement du sujet, et prend forme dans des récits autoréflexifs aux limites de l'autobiographie¹⁰. La division des deux esthétiques n'est pas simple dans la mesure où la littérature postmoderne est redevable des avancées de la littérature moderne, que la postmodernité littéraire semble poursuivre en quelque sorte. Néanmoins, 1941 demeure un point de repère important dans l'histoire littéraire : il marque la mort du romancier irlandais James Joyce, dont *Ulysse* (1922) est sans aucun doute un exemple monumental de la littérature moderne, et la mort de Virginia Woolf, ambassadrice du roman et du féminisme modernes. 1941 marque aussi une année importante dans l'histoire du cinéma : celle de *Citizen Kane* d'Orson Welles, dont l'esthétique oscille entre le réalisme et l'expressionnisme, considéré comme un cinéma de l'image-temps directe selon Gilles Deleuze (1985 : 138).

Le cinéma de *Nathalie Granger* est un bon exemple de cette double esthétique dans lequel le moderne et le postmoderne se côtoient, dialoguent. L'absence durassienne, ce détachement envers l'autre, la vie en général, à l'image du personnage de Lol ou de la mendicante (voire même d'Anne-Marie Stretter), se « lit »

¹⁰ Les romans de Michel Houellebecq, qui décrivent d'ailleurs très bien la société postmoderne, textes dans lequel le personnage principal, Michel, se confond avec son auteur, et les romans d'Annie Ernaux, qui corroborent aussi cette idée de « fusion » entre le personnage principal et l'auteure, sont de bons exemples.

dans le jeu distancié des personnages féminins de *Nathalie Granger*, prélude au jeu d'*India Song* et des films qui suivront. Cependant, pas de récit interrompu ou troué pour *Nathalie Granger*. Tout s'enchaîne naturellement, dans une lenteur presque interminable qui est chère à Duras. L'indifférence des deux femmes (Lucia Bosé, Jeanne Moreau) face au vendeur d'électroménagers (Gérard Depardieu) est plutôt troublante, voire dérangeante. Les deux femmes écoutent distraitement l'homme qui explique en quoi ce nouveau modèle de machine à laver est extraordinaire, étrangères à leur propre corps, comme si elles étaient suspendues dans le vide, absentes dans leur mutisme qui pourrait faire croire à la folie. Autour de ces femmes intemporelles et sans amarre, le néant, le silence de la maison, des siècles. Elles sont pourtant là, représentées, visibles à l'écran dans cette incapacité à communiquer. Des femmes presque muettes à l'image de figures désincarnées, des spectres.

Dans *Les spectres de Marx*, Derrida définit le spectre comme

[...] une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit. Il devient plutôt quelque « chose » qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre. [...] C'est aussi, sans doute, l'intangibilité tangible d'un corps propre sans chair [...] (1995 : 26-27).

Les personnages de *Nathalie Granger* vivent une forme de dépossession, ce qui explique sans doute l'impression surnaturelle – voire surréaliste – qui se dégage de cette scène à la fois surprenante et déstabilisante, comique par moments parce qu'absurde. L'homme, visiblement timide, tente de vendre les qualités de ses électroménagers alors que les femmes, complètement distraites, le regardent d'un air absent. Elles sont dans un ailleurs ces femmes, ni corps ni esprit, à l'exemple des voix d'*India Song*. Les personnages de *Nathalie Granger* semblent effectivement nés sous le signe de l'*entre-deux* : elles font constamment le voyage entre le corps et l'esprit, l'aller-retour entre les deux, d'où leur égarement perceptible dans cette indifférence de lui, le vendeur, dans ce regard égard qui ne le regarde pas mais fixe plutôt le néant, en silence. Détachées de leur propre corps elles restent là, dans cette maison, symbole d'un univers féminin sans contours, l'utopie féminine, dira Duras dans *La Vie matérielle* (53). Le spectateur ne comprend pas très bien quelles sont les motivations des personnages, ce qui les anime, tant rien ne semble les faire vibrer. Seules, les

femmes de *Nathalie Granger*, telle les voix féminines d'*India Song*, sont suspendues dans le vide, dépossédées. Elles errent telles des âmes mortes, toujours en quête d'elles-mêmes.

Dans *Postmodernism. A Very Short Introduction*, Christopher Butler rappelle les principales caractéristiques du postmodernisme établies par Susan Sontag et Ihab Hassan :

By the mid-1960s, critics like Susan Sontag and Ihab Hassan had begun to point out some of the characteristics, in Europe and the United States, of what we now call postmodernism. They argued that the work of postmodernists was deliberately less unified, less obviously 'masterful', more playful or anarchic, more concerned with the processes of our understanding than with pleasure of artistic finish or unity, less inclined to hold a narrative together, and certainly more resistant to a certain interpretation, than much of the art that had preceded it (2002 : 5).

À partir de la fin des années 60, le texte durassien se caractérise davantage par son ouverture, ses failles et ses points de fuite, ses silences comme ses plans noirs, qui génèrent un récit volontairement incomplet dont les niveaux de lecture et interprétations sont multiples. Par exemple, le texte *Détruire, dit-elle* s'oppose à *Un Barrage contre le Pacifique*, dont la forme est sans doute plus unifiée, ce faisant moins subversive. Plus important encore le pouvoir conféré au lecteur-spectateur, qui participe activement au bon fonctionnement du récit, mais aussi son éclatement dont l'ouverture culmine dans une structure alambiquée présentant de vastes trouées, des répétitions comme des ressassements. À cela s'ajoute l'autoréflexivité, repérable dans la mise en scène de l'auteur, de sa vie, mise en scène du processus de création comme de l'écriture, qu'elle met à l'avant-plan. D'ailleurs, les textes de fiction, plus que les « essais » ou les textes journalistiques, parlent d'écriture, à l'exemple d'*Emily L.* : « Ce que Duras apprend à son lecteur, c'est à s'interroger justement sur ce qu'est l'écriture, ce qu'elle signifie, ce que c'est que "ça", cette étendue de mots pour laquelle elle vit et mourra, comme Proust » (Vircondelet 1995 : 108).

L'autoréflexivité et la parodie sont pour Linda Hutcheon des caractéristiques du postmoderne, qui émerge d'une certaine tension ou transgression. La transgression des genres, des pratiques et des discours est en cela une caractéristique importante de

la littérature postmoderne (Hutcheon 2002 : 18), qui répond à la porosité des écritures durassiennes relevée entre autres par Alazet *et al.* dans *La tentation du poétique*. Hutcheon est aussi en accord avec David E. Wellbery, qui voit dans l'esthétique postmoderne un lien avec le politique : « Postmodern aesthetic experimentation should be viewed as having an irreducible political dimension. It is inextricably bound up with a critic of domination » (Hutcheon 2002 : 4). En fait, l'entreprise postmoderne repose à la fois sur la critique de la représentation, comprise comme le miroir de la réalité, et « l'homme » comme sujet central de la représentation (Hutcheon 2002 : 17). La critique féministe a permis une prise de conscience importante et nécessaire quant à la manière de réfléchir sur la culture, les discours et les arts, à savoir que la production culturelle n'émerge pas du néant ; au contraire, elle se construit dans et partit d'un contexte social comme d'une idéologie, qui lui est sous-jacente, voire imposée par la norme dominante. Ainsi la critique des rapports de pouvoir et de domination en œuvre dans la production durassienne, pour reprendre l'argumentation principale de Renate Günther à propos de l'écriture de Marguerite Duras (2002 : 1-22), qui semble avoir « résisté » à toute conformité du genre, des pratiques et des discours.

Les textes qui suivent *Moderato Cantabile*, et davantage ceux publiés à la suite de *Détruire, dit-elle*, s'inscrivent d'ailleurs dans cette mouvance esthétique subversive dont participe le Nouveau Roman et les cinéastes qui gravitent autour (ex. Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet). Ainsi le caractère hybride, voire postmoderne du texte durassien, se résume essentiellement (mais non exclusivement) aux éléments suivants :

1. **L'omniprésence du narrateur** confirmé par la présence du « je », narrateur qui s'avère généralement un **personnage-écrivain**, sinon une personne qui entretient des rapports étroits et constants avec l'écriture, la création, le texte (entre autres *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Détruire, dit-elle*, *Agatha*, *Emily L.*, *La Vie matérielle* et *Écrire*) ;
2. La **confusion entre l'auteur et le narrateur**, confusion créée dans l'esprit du lecteur en partie parce que l'auteure se met en scène souvent en tant qu'écrivain (les exemples sont nombreux mais je retiens *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, *La Douleur*, *La Vie matérielle* et *Écrire*) ;

3. La **non-linéarité du récit**, cette ligne brisée des événements dont résulte un texte troué, incomplet, construit sur des **rappports intertextuels et intermédiatiques**, rappels de textes classiques ou de symboles importants (ex. *Emily L.*, roman-hommage à la poète anglaise Emily Dickinson, à son écriture, sa poésie ; je pense aussi au vaste réseau *intratextuel* et intermédiatique sur lequel s'érige les cycles d'écriture, à l'exemple du cycle indien) ;
4. **Discours fragmenté** du narrateur caractérisé par l'**errance** et la **confusion**, qui participe de la stratégie narrative postmoderne visant à « déconstruire » ou à réfuter les dimensions de la vérité et de l'autorité (ex. la majorité des textes durassiens use de cette stratégie dont *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *India Song*, pour ne nommer que ceux-ci ; la conception durassienne de l'image filmique relève aussi de cette pensée de la déconstruction en tant qu'elle vise explicitement à réfuter la représentation mimétique du monde)¹¹ ;
5. **Participation active du lecteur** qui doit inévitablement faire appel à son potentiel imaginaire – et ce faisant créateur – afin de combler les manques laissés par le texte, mais aussi par les films (la réécriture, qui prend généralement la forme du cycle chez Duras, est en cela un bon exemple ; le procédé de la réécriture renvoie par ailleurs à un nombre important de textes).

Dans son *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, Marie-Chantal Killeen explique que l'esthétique postmoderne se loge dans l'acceptation de l'indicible, sur lequel repose le texte durassien. L'indicible, c'est aussi l'irreprésentable cinématographique. Par exemple, cette impossibilité, pour Duras, de représenter l'horreur d'Hiroshima à l'écran. Pour Killeen, l'esthétique postmoderne tire son origine du paradoxe, caractéristique de l'écriture durassienne : « paradoxe de la complicité entre la loi et sa violation, paradoxe de la quête de l'origine qui à la fois innerve et détruit l'œuvre, paradoxe de l'acte de foi et du travail de deuil que constitue tout à la fois l'écriture contemporaine de l'indicible » (2004 : 140). De fait,

¹¹ La critique littéraire a entrepris un virage postmoderne à l'égard des textes durassiens, notamment sur le plan narratologique. Voir entre autres Richardson, Brian. « Voice and Narration in Postmodern Drama » in *New Literary History*, Volume 32, Number 3, Summer 2001, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 681-694; Boehringer, Monika « Le Je(u) de l'énonciation dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* » in Bayard, Caroline et André Lamontagne (dir.). *Études littéraires, Postmodernismes - Poïesis des Amériques - Ethos des Europes*, Vol. 27, No 1, 1994, p. 159-172.

ce que Lipovetsky nomme la culture postmoderne repose précisément sur le paradoxe et les antinomies, conséquemment sur l'entre-deux :

La culture post-moderne est décentrée et hétéroclite, matérialiste et psy, porno et discrète, novatrice et rétro, consummative et écologiste, sophistiquée et spontanée, spectaculaire et créative; l'avenir n'aura sans doute pas à trancher en faveur de l'une de ces tendances mais au contraire développera les logiques duales, la coprésence souple des antinomies (Lipovetsky 1993 : 18).

Si l'entre-deux-esthétiques est d'emblée cruciale à la notion d'*entrécriture*, c'est sans doute parce que les films durassiens, résolument modernes au sens d'avant-gardistes, reposent essentiellement sur des textes dont les caractéristiques correspondent toutefois davantage aux critères du roman postmoderne. Car en fait, le cinéma postmoderne n'a rien à voir avec le cinéma durassien, beaucoup plus près du Nouveau cinéma et de la Nouvelle Vague avec qui il entretient, à tout le moins, un lien historique, sinon formel et politique.

Encore faut-il préciser que l'esthétique postmoderne est redevable de l'esthétique moderne, notamment dans ce retour sous la forme de citations ou de renvois intertextuels et intermédiaux, dont fourmille la cartographie durassienne. Bien que la notion d'intertextualité proposée par Julia Kristeva soit plutôt récente (fin des années 60), la pratique de l'intertextualité existe depuis l'avènement de la littérature, car « [...] nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage de la tradition » (Piégay-Gros 2002 : 7). C'est d'ailleurs le principe même du *Livre à venir* de Maurice Blanchot. L'intertextualité est effectivement constitutive de la littérature, et ce particulièrement dans le cas de Marguerite Duras pour qui la réécriture est à la fois une pratique et un style. L'intertextualité sert ainsi à situer une écriture parmi les autres, se fait mouvement ou échange en tant que procédé d'écriture :

L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui *in absentia* (par exemple il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive *in praesentia* (c'est le

cas de la citation). C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage... Cette définition englobe ainsi des relations qui peuvent donner lieu à une forme précise – la citation, la parodie, l'allusion... – ou à une intersection ponctuelle et infime, ou encore à un lien lâche pressenti entre deux textes, qui demeure difficilement formalisable (Piégay-Gros 2002 : 7-8).

Conséquemment, l'intertextualité réfère à une dynamique textuelle, soit une permutation des textes, pour emprunter au langage de Kristeva (Piégay-Gros 2002 : 10). Piégay-Gros confirme : « Le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris » (2002 : 10-11). Ainsi fonctionne l'écriture durassienne, essentiellement *intratextuelle*. J'insiste sur cette dérivation de la notion d'intertextualité, l'intratextualité, qui traduit plus adéquatement la dynamique textuelle à l'œuvre chez Duras, plus particulièrement dans le cadre des cycles de réécriture. Je désigne par intratextualité deux choses. D'une part, la dynamique textuelle à l'œuvre dans les textes d'un même auteur ; d'autre part, le processus de création, qui s'inscrit sous le mode de la réécriture. Le lecteur durassien remarque effectivement que le tracé multiple du parcours intertextuel ne franchit que très rarement les limites de l'œuvre. Tout se passe à l'intérieur, ou à tout le moins c'est à l'intérieur de ce vaste réseau d'échange et de combinatoire que le texte durassien s'érige, d'où le caractère formellement narcissique de son écriture. Plus qu'intertextuelle, l'écriture durassienne est conséquemment intermédiale.

L'*intermédialité*, notion dérivée de l'intertextualité, ne se limite pas au texte. Comme l'intertextualité, l'intermédialité désigne un phénomène dynamique – un mouvement, une rencontre – qui se joue entre les différentes pratiques culturelles et médiatiques, mais aussi au carrefour des discours. Pour Éric Méchoulan, l'intermédialité ouvre sur un champ encore plus large et fondamental que celui de l'intertextualité, d'où son importance :

L'intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. [...] En fait, on observe que l'insistance contemporaine sur l'intertextualité,

l'interdiscursivité et, maintenant, l'intermédialité, repose sur un principe de continuité des ordres de plus en plus distants les uns des autres : d'abord, d'un texte avec divers textes du même champ ; ensuite, d'un texte avec des discours de multiples champs ; enfin, d'un discours avec des performances discursives, des supports institutionnels et sensibles hétérogènes. [...] Bref, le préfixe « inter » vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que *la relation est par principe première* : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvement de relation assez ralentis pour paraître immobiles (2003 : 10-11).

Dans cette optique, la notion d'intermédialité demeure essentielle à l'analyse de la production durassienne. Si l'intratextualité rend compte des glissements, combinaisons et contaminations à l'intérieur même d'une œuvre comprise comme un texte au sens où l'entend Méchoulan, c'est-à-dire une production esthétique constituant non seulement un « tissu » de mots mais aussi de sons, de pigments et d'images (2003 : 9), l'intermédialité souligne l'importance de la relation. Chez Duras, la relation (ou dialogue) demeure capitale : dialogue entre les différentes écritures ou les différents types de textes ; dialogue entre les textes et les discours ; dialogue entre l'écrivain-personnage et le lecteur-spectateur. L'intermédialité signifie aussi cette pratique de l'entre-deux-écritures que permet la pénétrabilité des textes et des films durassiens, moment et espace de rencontre entre le texte et le film qui témoigne d'une certaine forme de contamination des écritures. Dans certains cas, le texte se voit pénétré par le cinéma (ex. *L'Amant de la Chine du Nord*) alors que le film repose davantage sur un mode littéraire (ex. *Agatha ou les lectures illimitées*), voire même théâtral (*Le Camion*).

Aux frontières du poétique

Dans la présentation du collectif *La tentation du poétique*, Alazet parle de l'écriture durassienne comme d'une « mise en voix du poétique » (2002 : 13). De fait, la mise en scène du poétique s'effectue par sa mise en voix, et conséquemment passe par le texte. Au cœur du texte se trouve la Voix : originelle parce que celle de l'écriture, socle sur lequel reposera le cinéma à venir. La mise en scène du poétique passe inévitablement par ces voix de femmes, dont celle de Marguerite Duras, qui illuminent le texte, le transcendent, le mettent parfois en doute, le détruit. Médiation,

la voix sert de passage, véhicule par excellence du texte. à l'exemple des films dont le récit repose sur l'histoire fragmentée racontée par elles, ces femmes chères à Duras : Lol, la mendicante, Anne-Marie Stretter, Aurélia. *India Song* et *Le Camion* démontrent l'éventail des possibilités et l'étendue des virtualités de la voix durassienne, créatrice. Dans les textes-films, la voix se fait écriture : mouvement, écart, point de fuite, ou plus justement une zone de possibilités. Elle est *entrécriture* : point de convergence, carrefour, mais aussi point de rupture, de résistance. La voix servira par ailleurs à distancier le texte des images, à unir dans la rupture le dit qui est lu (l'écrit) de la représentation, de manière à créer une ouverture significative : l'entre-deux, interstice qui se situe entre le texte, porté par la voix, et l'image, d'où émergent des fragments de significations comme de nouvelles images.

Pour sa part, Borgomano parle d'une écriture « de nature indécise », d'une écriture « sauvage », voire « impossible » selon la terminologie durassienne (2002 : 15, 27-29). Il est vrai que l'écriture durassienne se positionne généralement dans l'entre-deux, entre le romanesque et le poétique, entre le littéraire et le filmique, entre le moderne et le postmoderne. Le lecteur n'est jamais complètement assuré de sa véritable nature. C'est ainsi qu'il se questionne, à savoir si *India Song* est une pièce de théâtre ou un scénario de film, ne sachant pas très bien, à la vue du sous-titre et de la forme que prend le texte (à mi-chemin entre le théâtre et le cinéma), de quel objet il s'agit. De surcroît, l'utilisation du terme « texte », dont la définition est plutôt large, voire imprécise, met en doute la question du genre, et ce faisant du style.

Cette nature foncièrement indécise évoquée par Borgomano est sans aucun doute constitutive de l'écriture durassienne, qui repose sur le paradoxe et les antinomies. Certains passages d'*India Song* en font d'ailleurs état de manière exemplaire. Ainsi la (ré)écriture qui oscille entre la prose et la poésie :

Voix I
L'Ambassade de France aux Indes...

Voix 2
Oui.

Temps.

Voix I
Cette rumeur, le Gange... ?

Voix 2
Oui.

Temps.

Voix I
Cette lumière ?

Voix 2
La mousson.

Voix I
... aucun vent...

Voix 2 (*continue*)
... elle va crever vers le Bengale...

Voix I
... Cette poussière... ?

Voix 2
Calcutta central.

Silence.

Voix I
Il y a comme une odeur de fleur... ?

Voix 2
LA LÈPRE.

Silence (IS 19).

Dans le film :

V2. Cette lumière ?
V1. La mousson.
V2. Cette poussière ?
V1. Calcutta central. (Ropars-Wuilleumier 1979 : 17)

Condensé en un bloc de texte, ce dernier fragment, poétique, tire son origine du texte qui précède sa réécriture engendrée par l'aventure filmique. Dans les faits, délimiter les frontières mouvantes et perméables qui séparent, à l'exemple d'*India Song*, le romanesque du poétique, n'est pas chose facile, quoique essentielle selon Borgomano. D'entrée de jeu elle précise : « La question qui nous occupe ici, celle de

la délimitation éventuelle entre 'écriture romanesque' et 'écriture poétique', je la qualifierai d'emblée d' 'impossible' (pour choisir un terme durassien), ce qui ne l'empêche pas d'être essentielle » (2002 : 16). Le transfert sémiotique, c'est-à-dire le passage du texte au film comme du film au texte que permet la porosité des écritures, demeure une donnée essentielle. Car si, à la suite de Borgomano, la différenciation de cette frontière commune et floue semble cardinale, la définition de ses marges génériques demeure cependant des plus problématiques. Comment définir leur interrelation sans les fixer dans des catégories peu flexibles? Ou encore, comment ne pas tomber dans des considérations scolaires qui, au final, servirait leur simple opposition? Il ne suffit donc pas de classer les différentes écritures (romanesque, théâtrale, filmique), bien qu'on soit systématiquement tenté de le faire, pour ensuite les opposer et les comparer. Il s'agit plutôt de comprendre comment le romanesque dialogue avec le poétique, et vice-versa, dans quelle mesure ce dialogue productif participe d'un récit novateur s'inscrivant dans une pratique culturelle (post)moderne, donc aux frontières des deux esthétiques. Ce sont là des questions auxquelles je tenterai de répondre au fil des analyses.

Chapitre 2 Lecture cinématographique d'*Un Barrage contre le Pacifique*

Il s'agit d'une lecture à rebours comme d'une lecture dérivée d'une connaissance du cinéma durassien, forme d'écriture que Duras a poussée bien au-delà de ses limites – d'où son principal intérêt. Ce retour au *Barrage* se veut un passage obligé, nécessaire, ne serait-ce que dans cette volonté de le positionner par rapport aux autres formes d'écritures qui lui sont tributaires. Il est vrai que pour certains littéraires non familiers avec les écritures durassiennes et les études cinématographiques, cette lecture pourrait sembler quelque peu « anachronique » et fortement aventureuse. Elle demeure cependant fondamentale à mon projet tant elle permet d'embrasser l'écriture durassienne dans son ensemble, de saisir au passage le mouvement des différentes écritures comme leur point de rencontre. Là réside la pertinence d'une approche qui épouse le va-et-vient, la rétrospection et la projection en avant, principes essentiels à la démarche créative de l'auteure, qui voyage d'une écriture à l'autre.

Un Barrage contre le Pacifique est sans aucun doute un roman clé dans le parcours de l'auteure. D'une part, il augure une série de textes jouant sur les frontières entre l'autobiographie et la fiction comme une série de réécritures (*L'Éden Cinéma*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*); d'autre part, et plus important encore à mon propos, il inscrit à même son histoire les prémisses d'une conception embryonnaire d'une écriture filmique à venir, celle que privilégiera Duras. Le *Barrage* raconte l'histoire d'une mère française institutrice (la mère de Duras) et de ses trois enfants, une fille et deux garçons (Duras et ses deux frères)¹, qui ont grandi dans les plaines de l'Indochine à l'époque coloniale au début du XX^e siècle.

Dans *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, première étude de fond sur le cinéma durassien, Borgomano propose d'analyser l'image du cinéma dans le *Barrage*, qu'elle considère comme le « roman des origines » (1985 : 13). Son analyse

¹ Pour les besoins de mon analyse, je vais me concentrer uniquement sur le personnage du grand frère, le petit n'ayant que très peu de rapports significatifs avec le cinéma.

porte essentiellement sur le cinéma dans son rapport avec l'enfance et la mère². À sa suite, Royer entreprend l'étude du cinéma durassien à partir du même roman qu'elle considère à juste titre comme un texte embryonnaire. Dès le premier chapitre, Royer démontre la place centrale qu'occupe le thème du cinéma dans le roman dont le sujet sera repris quelques vingt-sept ans plus tard dans *l'Éden cinéma*, puis encore dans *L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord*.

Le *Barrage* n'est pas si différent des autres romans. Comme lui, plusieurs textes durassiens mettent en scène le livre, objet de création, de fascination, mais aussi l'écriture en tant qu'acte créateur et le personnage-écrivain – souvent « représenté » ou « incarné » par Duras elle-même. Le livre est un objet concret qui rappelle indéniablement l'empreinte d'une écriture (le texte, la page écrite) ainsi que la puissance évocatrice du mot, deux aspects fondamentaux de sa poétique de l'écriture comme lieu de tous les possibles. Dans le *Barrage*, le livre demeure l'unique manifestation de l'imaginaire accessible aux enfants. Incarnation d'un espoir certain, le livre symbolise le pouvoir créateur des mots, c'est-à-dire la capacité d'imaginer, de fantasmer, d'espérer. Toutefois, ce ne sont pas les mots contenus dans le livre qui avivent l'imaginaire de Joseph; ce sont plutôt les images de cinéma qui le font rêver. À la fois objet de curiosité et façon « noble » de stimuler le fantasme, le livre acquiert une valeur particulièrement importante dans ce roman, d'autant plus que la famille ne possède pas de bibliothèque. Ainsi, le livre sert d'échappatoire, d'exutoire, au même titre que les quelques sorties au cinéma, lorsque les enfants ont la chance de quitter la plaine pour aller à la ville. Dans ce contexte, on peut d'ailleurs considérer le personnage de M. Jo (l'amant chinois) comme une forme d'exutoire dans la mesure où c'est par lui, lorsqu'il entretiendra une relation soutenue avec Suzanne, qu'ils pourront s'évader : aller manger dans des restaurants chics, sortir en boîte pour danser, bref prendre la voiture pour aller à la ville, pour sortir enfin des plaines ennuyantes et mornes. Le livre représente une possible fuite vers l'extérieur, une porte de sortie qu'il suffit d'ouvrir – la porte de l'imaginaire n'est jamais fermée

² Voir le chapitre 1, « Les métamorphoses de l'écriture », et plus particulièrement « L'image du cinéma dans *Un barrage contre le Pacifique* », pp. 11-27.

à clé. Le livre permet aux enfants d'échapper au fade quotidien de la plaine, de se soustraire, ne serait-ce qu'un instant, à leur misérable vie : « Joseph feuilletait *Hollywood-Cinéma*, le seul livre, vieux de six ans, qu'il y ait eu dans la famille et dont il ne s'était jamais lassé » (127). Certes, le livre est sûrement démodé, mais Joseph, isolé des rumeurs de la ville, ne connaît que très peu de choses sur l'actualité cinématographique. Malgré son caractère désuet, ce livre permet à Joseph de s'extirper du monotone quotidien dans une sorte d'extase silencieuse, lorsque placé devant l'image, comme dans un rêve éveillé. Le livre comme le cinéma transporte « au-delà de ». En cela, il se fait médiation. Le cinéma fait le pont entre le quotidien et l'imaginaire, d'où l'intérêt soutenu de Joseph à le lire – ou plus justement à le feuilleter – et l'importance qu'il acquiert dans le récit. Le cinéma est une distraction pour les enfants vivants seuls avec leur mère, abandonnés au bord de la piste qui ne semble mener nulle part. En effet, il se dégage de cette plaine une odeur de lèpre, pour paraphraser Duras dans *India Song*. Le désarroi de la petite face à la situation tendue entre les deux frères est palpable : l'amour éhonté parce que démesuré de la mère envers le plus vieux, qui menace sans cesse le plus petit, vulnérable. L'Éden, le nom paradisiaque donné au cinéma où travaille la mère, est par ailleurs exemplaire du désir d'évasion qui anime les enfants. Ils aimeraient prendre la fuite, s'évader. Ce nom, L'Éden, plutôt évocateur, redoublé du caractère symbolique que revêtent la salle obscure et son expérience (le spectateur entretient des liens étroits avec l'expérience du rêveur), accentue davantage le caractère onirique du cinéma dans l'univers durassien, voire son aspect mythique. La mère tronquera éventuellement le cinéma pour la plaine, ce qui est en soi paradoxal d'autant plus qu'elle aurait toujours désiré aller au cinéma. Cependant, cet échange n'est pas fortuit. Il sert à creuser davantage l'écart entre l'excitation que symbolise la sortie au cinéma (le déplacement à la ville) et l'ennui mortel qui règne dans la plaine. L'effet stylistique, le contraste, est en cela réussi. C'est-à-dire que le drame vécu quotidiennement par les enfants se veut d'autant plus grand.

L'expérience cinématographique

Le cinéma, c'est évidemment le lieu de projection de films. On l'évoque par exemple dans les conversations entre les différents personnages : « En ce moment, dit-il [M. Jo], les programmes de cinéma sont très bons » (111). L'appellation « cinéma » désigne le lieu de travail de la mère qui, durant l'enfance de Joseph et Suzanne, travaille à l'Éden cinéma comme pianiste. Elle y amène d'ailleurs souvent ses enfants « [...] moins parce qu'elle n'osait pas les laisser seuls à la maison que pour attendre la direction sur son sort » (264). C'est une femme qui n'a rien à perdre après tout. Son mari est mort depuis longtemps. C'est ainsi que la mère fut placée dans l'attente de voir un film pendant dix ans, son travail d'accompagnatrice ne lui permettant d'assister qu'une seule fois à une projection, en cachette, car « [i]l lui était impossible de suivre le film sur l'écran : le piano était non seulement sur le même plan que l'écran mais bien au-dessous du niveau de la salle » (265). L'Éden cinéma s'est avéré avec le temps une époque difficile pour la mère, qui raconte avec une certaine souffrance son histoire à sa fille Suzanne. Car si l'envie du cinéma demeurait toujours aussi vive que dans sa jeunesse, la vieillesse l'avait rapidement rattrapée. Après dix ans de travail à l'Éden, la mère avait su que c'était trop tard; elle quitta alors le cinéma pour la plaine, ne pouvait faire autrement.

Plus tard, Suzanne et Joseph iront régulièrement au cinéma, y passeront des journées entières plongés dans le noir, les yeux rivés sur l'écran lumineux. Comme la promenade en automobile, qui procure une certaine forme d'ivresse, la sortie au cinéma est synonyme de « bonheur humain » (112). Se tapir dans la salle obscure permet d'espérer, d'aspirer à une réalité fictionnelle qui, au final, demeure pour les enfants beaucoup plus réelle que la réalité quotidienne des plaines. L'expérience cinématographique, c'est-à-dire l'expérience physiologique, psychologique, voire psychique du spectateur de la salle obscure, est d'ailleurs comparée au rêve dans le roman :

En somme, tout ce qui portait, tout ce qui vous portait, soit l'âme, soit le corps, que ce soit par les routes ou dans les rêves de l'écran plus vrais que la vie, tout ce qui

pouvait donner l'espoir de vivre en vitesse la lente révolution de l'adolescence, c'était le bonheur » (112).

La relation entre l'image-mouvement (Deleuze) et le spectateur demeure cruciale. En effet,

[...] la « seconde » sémiologie qui, par le biais de la *métapsychologie* (terme repris de Sigmund Freud et désignant les états et les opérations psychiques communs à tous les individus), s'est efforcée de montrer ce qui rapprochait et ce qui distinguait du rêve, du fantasme ou de l'hallucination l'état filmique dans lequel se trouve le spectateur de film de fiction (Aumont *et al.* 1994 : 69).

Dans le *Barrage*, Duras rend bien compte de la « magie » qui opère dans la relation entre le spectateur et le film. L'expérience individuelle et subjective du cinéma demeure essentielle aux enfants pour qui le merveilleux du spectacle cinématographique se substitue à un quotidien plutôt morne et fade. Les enfants préservent d'ailleurs en mémoire la trace du ressenti émotif et intellectuel comme le rêveur arrive à se souvenir des images saisissantes d'un rêve.

Similaire à l'expérience du rêveur, l'expérience du spectateur demeure fort complexe dans la mesure où elle sollicite un état conscient et inconscient des choses, en plus de faire appel tant à la cognition qu'à l'imagination. Christian Metz remarque pourtant que « [l]e film a quelque chose du rêve, quelque chose du fantasme, quelque chose de l'échange et de l'identification croisée entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme » (1993 : IV). En fait, le cinéma joue sur la porosité des frontières entre la réalité et la fiction tout autant que sur la fine membrane qui sépare le réel de l'imaginaire. Aumont *et al* expliquent d'ailleurs que le spectateur n'est pas dupe : il sait. Cependant, le fait qu'il possède le savoir ne l'absout pas de cette identification primaire au cinéma : « L'identification primaire, au cinéma, c'est celle par laquelle le spectateur s'identifie à son propre regard et s'éprouve comme le foyer de la représentation, sujet privilégié, central et transcendantal de la vision » (Aumont *et al.* 1994 : 185). Les auteurs poursuivent ainsi :

le spectateur a beau savoir – car à un autre niveau il le sait toujours – que ce n'est pas lui qui assiste sans médiation à cette scène, qu'une caméra l'a enregistrée au préalable pour lui, le contraignant en quelque sorte à cette place-là, que cette image

plate, ces teintes-là ne sont pas réelles mais un simulacre à deux dimensions inscrit chimiquement sur une pellicule et projeté sur un écran, l'identification primaire fait néanmoins qu'il s'identifie au sujet de la vision, à l'œil unique de la caméra qui a vu cette scène avant lui et en a organisé la représentation pour lui, de cette façon-là et de ce point de vue privilégié (Aumont *et al.* 1994 : 186).

L'identification primaire fait en sorte que le spectateur puisse jouir du plaisir visuel que lui procure le spectacle cinématographique. À cela s'ajoute la configuration spatiale de la salle de cinéma, qui facilite grandement la projection du spectateur dans un univers fictif auquel il s'identifie notamment à l'aide des personnages. Dans une salle obscure, un spectateur voyeur fixe un écran lumineux placé à distance devant lui. Sur l'écran défilent des images qui transportent littéralement le spectateur sur une autre scène (Metz), conséquemment dans un univers qui a déjà existé auparavant (au moment du tournage) comme au-delà du cadre (monde imaginaire). Lors de la projection cinématographique, le spectateur se retrouve mentalement dans une sorte d'état d'apesanteur. Comme dans un rêve, il se sent entièrement transporté, corps et âme. Le passage cité plus tôt (*tout ce qui portait, tout ce qui vous portait, soit l'âme, soit le corps...*) me rappelle la scène d'ouverture du film *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940), adapté du roman éponyme de Daphne du Maurier, séquence onirique par excellence dans laquelle la caméra subjective transporte la rêveuse, et ce faisant le spectateur, dans un univers fantasmatique qui demeure cependant réaliste. Le spectateur comprend qu'il s'agit d'un rêve grâce aux codes iconographiques (ex. brume, image voilée, etc.) et aux mouvements de caméra (la caméra vole juste au-dessus du sol). Il sait pertinemment qu'il prend part à une projection bien qu'il subisse occasionnellement des moments d'absence plus ou moins prolongés. Dans le cinéma narratif classique³, le processus d'identification s'impose de lui-même par les conventions narratives du récit filmique, qui facilitent de beaucoup la chose (ex. point de vue de la caméra, cadrage, montage-découpage, etc.). Le montage narratif, constitutif du cinéma classique comme du cinéma commercial actuel, participe efficacement au processus d'identification⁴. La fascination du spectateur pour le

³ Je fais ici référence au cinéma narratif classique hollywoodien, c'est-à-dire aux films représentant l'âge d'or du cinéma classique américain (1930-1960).

⁴ Plus qu'une simple opération matérielle de raccordement, le montage participe activement au mouvement dramatique dans le cinéma populaire. De fait, le montage, dans le cas du cinéma narratif

cinéma populaire passe effectivement par le regard : « [...] le regard du réalisateur et de son cameraman sur le monde, le regard des protagonistes les uns sur les autres et le regard du spectateur sur l'écran » (Warren 1996 : 11). C'est par le jeu des différents regards qu'orchestre le montage (ex. l'emploi du *reaction shot*) que l'identification du spectateur au personnage fonctionne. Happé comme une vague par la fiction, le spectateur oublie momentanément qu'il fait face à un film. C'est ce qu'évoque Duras, l'absence de soi comme l'absence du monde, cet « état d'apesanteur » momentanée dont jouissent les enfants du *Barrage* et qui rappelle ce que Metz désigne comme la solitude du spectateur de cinéma. L'absence certes, mais aussi et surtout le rêve éveillé que permet la projection du film, une source intense de bonheur qui frôle la jouissance.

Dans le *Barrage*, le désir naît dans la salle obscure. De fait, le cinéma se fait lieu de rencontre des corps durassiens. Placés devant le film, les enfants oublient tout, jusqu'à leur propre existence, et comme dans un rêve ils voyagent, s'évadent, sortent de leur propre corps. Tel Metz, Duras évoque « [...] la fiction cinématographique comme instance semi-onirique » (Metz 1993 : 13), qui attise tous les fantasmes. L'effet-cinéma que subissent les enfants fait cependant appel à l'identification : identification à l'univers comme aux personnages cinématographiques, engendrée par les procédés cinématographiques classiques que réfutera Duras une fois passée derrière la caméra. L'effet-cinéma deviendra alors un effet de distanciation. Le spectateur durassien ne pourra désormais plus s'« absenter », comme le font ici les enfants devant le film. Duras s'attachera à déconstruire cet univers des conventions narratives qu'a instauré très tôt la « machine » cinéma – dès 1908 avec les courts métrages de D. W. Griffith dont le découpage recèle déjà des visées narratives – dans le but de « façonner » le spectateur⁵. La narration des films durassiens ne sera donc pas affaire de montage bien qu'ils ne demeureront pas exempts de narration. La narration sera plutôt prise en charge par les voix qui serviront les fonctions d'un *montage signifiant*, c'est-à-dire davantage discursif (Amiel 2001 : 43-72).

classique et du cinéma commercial actuel, participe d'une pragmatique du découpage dont les visées sont d'abord et avant tout narratives. Voir à ce sujet l'ouvrage de Vincent Amiel, *Esthétique du montage* (2001), et plus particulièrement le Chapitre I, « Le montage narratif », p. 13-42.

⁵ Aumont *et al.* notent d'ailleurs que « [...] le cinéaste américain fut incontestablement le premier à jouer aussi bien sur l'émotivité du spectateur [...] » (1994 : 162).

Le pouvoir de l'imaginaire, que le cinéma a lui-même enlevé au spectateur selon Duras, est donc inscrit dans le texte, et ce dès le *Barrage*. En passant au cinéma, Duras tente de rendre à l'image comme au spectateur l'imaginaire volé par lui. La voix (féminine) sera son sauveur. Le fragment de texte du *Barrage* analysé plus tôt témoigne d'une compréhension aiguë du régime scopique du cinéma qui servira, ultérieurement, la critique de l'image filmique et de sa tradition, d'une part, et d'autre part, la création d'une image poétique dans la lignée des différentes expérimentations visuelles qu'ont engendrées les avant-gardes cinématographiques en France comme aux États-Unis. Sans vouloir dénigrer le cinéma populaire, car là n'est pas le but de mon propos, il faut cependant comprendre que le cinéma classique auquel fait référence Duras dans *Les Yeux verts*, par exemple, se sert des effets de réel pour manipuler le spectateur – le façonner. Cette technique hollywoodienne par excellence peut toutefois s'avérer fort utile, voire même géniale, par exemple dans le cinéma de suspense tel que l'a pratiqué Hitchcock, mais peu intéressante dans bien d'autres cas. Critique et subversive dans ses pratiques, Duras voudra se débarrasser de ces lourdes chaînes de l'apparat cinématographique classique pour enfin libérer l'imaginaire du spectateur. C'est donc dire que Duras s'attaque aux effets de réel de la représentation cinématographique, et ce faisant à l'image comme au récit cinématographique. Cinéma de la signification, aux dires de Noguez, et non pas uniquement celui de la libération.

La nuit noire de la salle obscure

Les deux enfants se souviennent du film comme de leur propre enfance, visiblement inconscients d'entretenir dans leur discours une corrélation directe entre la réalité et la fiction – entre le réel et le virtuel. Cette indiscernabilité des deux univers, qui ne semble point les troubler, sera le *modus operandi* d'une écriture filmique à venir, dont le *Camion* est exemplaire. C'est ainsi que les enfants se remémorent dans les moindres détails des images qu'ils ont vues au cinéma, comme s'ils avaient vécu l'histoire à la place des personnages, comme s'ils avaient littéralement émergé des images vues sur grand écran :

Les deux ou trois fois qu'ils étaient allés à la ville ils avaient passé leurs journées presque entières au cinéma et ils parlaient encore des films qu'ils avaient vus avec autant de précisions que s'il se fût agi de souvenirs de choses réelles qu'ils auraient vécues ensemble » (112).

Ce court extrait démontre bien la corrélation entre la réalité et la fiction, voire même la permutation des deux termes dans l'univers des adolescents, pour qui l'un, la fiction, seconde l'autre, la réalité, dans un rapport hiérarchique inversé propre au cinéma de fiction. C'est-à-dire que pour eux, l'identification est totale et intériorisée : ils se fondent littéralement dans l'univers filmique qui les avale⁶. Pour le personnage de Suzanne, la salle de cinéma est un refuge, un endroit où elle se tapit en toute quiétude. C'est aussi, comme pour Joseph, un lieu de rencontre d'où émane un certain érotisme : un lieu de désir. À défaut d'avoir trouvé Joseph alors qu'elle arpentait les rues de la ville à sa recherche, Suzanne se réfugie dans un cinéma « pour s'y cacher » (175). Dans cet épisode du roman, Duras ravive l'époque du cinéma muet où les vues animées étaient accompagnées par un pianiste. Elle met toutefois l'accent sur cet état de bonheur extrême que vit Suzanne, qui pleure lorsque les lumières de la salle s'éteignent, de même que sur cette noirceur rassurante qui semble, en quelque sorte, laver de tous les péchés, comme si elle pouvait à elle seule, la nuit noire de la salle obscure, purger tous les maux, toutes les souffrances. L'attrait de l'écran noir chez Duras est sans doute lié à cette noirceur rassurante évoquée dans le *Barrage*; par ailleurs, le noir enveloppant de la salle obscure transféré sur l'écran à même la fiction rappelle l'usage du plan noir. Dans le *Barrage*, la salle de cinéma se présente comme une oasis à laquelle les enfants s'abreuvent, assoiffés, meurtris, quoique toujours empreints d'un fort désir :

Le piano commença à jouer. La lumière s'éteignit. Suzanne se sentit désormais invisible, invincible et se mis à pleurer de bonheur. C'était l'oasis, la salle noire de l'après-midi, la nuit des solitaires, la nuit artificielle et démocratique, la grande nuit égalitaire du cinéma, plus vraie que la vraie nuit, plus ravissante, plus consolante que toutes les vraies nuits, la nuit choisie, ouverte à tous, offerte à tous, plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et que toutes les églises, la nuit où se consolent toutes les hontes, où vont se perdre

⁶ Dans son analyse du *Barrage*, Borgomano avance d'ailleurs que le cinéma est un monstre dévorant (1985 : 22-25).

tous les désespoirs, et où se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse de l'adolescence (176).

Le cinéma est ici réduit à la salle noire, et conséquemment à ses vertus plutôt positives. Dans cet extrait, l'obscurité est synonyme d'une invisibilité liée à un sentiment d'invincibilité, ce que ressent Suzanne dès que les lumières de la salle s'éteignent. Le lecteur suppose qu'en se fondant ainsi dans la diégèse filmique, Suzanne arrive à transcender sa propre nature. Ce possible dépassement de soi et de la nature, compris aussi comme supériorité, n'est pas sans rapport avec une certaine tendance à attribuer au rêve une origine surnaturelle. Dans *Le rêve et son interprétation*, Freud remarque que pour certains philosophes « [...] la vie du rêve aurait son principe dans un état supérieur » (1942 : 9). Citant en exemple Schubert, pour qui « [p]ar le rêve, l'esprit se dégage des entraves de la nature extérieure, l'âme échappe aux chaînes de la sensualité », Freud souligne sa supériorité certaine (1942 : 9). Dans la salle obscure, Suzanne ne semble plus perméable à la dure réalité de la plaine; elle se situe désormais au-delà de cette existence, comme suspendue au-dessus, alors qu'elle tient (croit tenir) les ficelles du jeu de la fiction. Momentanément inconsciente, elle n'est donc pas tout à fait maître de la situation parce qu'happée par la fiction qui la tient en laisse. C'est précisément ce type d'identification « aveugle », pourtant ici essentielle aux enfants, que Duras condamnera dans son propre cinéma en mettant à mort l'image filmique, conséquemment le système de représentation. Suzanne vivra cependant dans la peau d'un autre, regardera avec d'autres yeux le temps du film. Absente elle sera, comme prisonnière d'un autre corps. Cette identification passagère que vit constamment le spectateur de cinéma, au point de se désintéresser complètement des productions plus « brechtiennes »⁷, me rappelle le film *Being John Malkovich* (Spike Jonze 1999) pour une raison bien précise. Dans ce film, les personnages font la queue et se bousculent pour entrer, le temps d'un instant, dans le corps du célèbre acteur de théâtre. Cet exemple fantaisiste illustre parfaitement la puissance de l'identification dans le cinéma classique, qui passe par l'intériorisation de l'univers filmique, et ce faisant

⁷ Il est effectivement de plus en plus difficile pour le spectateur actuel de « tenir le coup » devant les films durassiens, très lents et contemplatifs, dans lesquels l'identification aux personnages demeure pratiquement impossible.

des personnages. Installé à l'étroit dans la tête de Malkovich, le spectateur voit ce que le personnage voit (il devient les yeux de la caméra). Comme la jeune Suzanne du *Barrage*, le spectateur de cinéma entre dans la peau du personnage principal. Dans le cinéma qui fera suite aux romans et textes de théâtre, Duras abolira totalement cette façon d'aborder le personnage et ce lien spécifique qui l'unit au spectateur. Cependant, le lien avec le spectateur ne sera pas totalement rompu, mais simplement déplacé, c'est-à-dire décalé par rapport à l'ensemble de la production cinématographique de masse. Le spectateur durassien deviendra ainsi, et bien malgré lui, le véritable lieu de rencontre entre le film et l'imaginaire. Autrement dit, le film commande sa participation active.

La distanciation

Le lecteur durassien comprend très bien la nécessité de voir au-delà des mots, de surpasser leur simplicité désarmante. Il y trouve d'ailleurs là une qualité poétique essentielle à l'écriture durassienne. Il faut aussi surpasser les mots comme les images au cinéma, sauter pieds joints à l'extérieur du cadre. Cet ailleurs écranique qui prévaut dans les films durassiens provient de cette distance que l'auteure souhaite préserver, distance brechtienne dira Noguez (2001 : 75-76). En allemand, le *Verfremdungseffekt* renvoie à la pratique de distanciation qu'on appelle aussi *effet d'étrangification*. Au théâtre, la distanciation a été inventée et pratiquée par le poète, dramaturge et metteur en scène allemand Bertolt Brecht. Anne Ubersfeld, spécialiste du théâtre pour qui la distanciation n'est pas exclusivement réservée à Brecht ou au brechtisme, définit ce procédé comme suit :

Une reproduction distanciée est une reproduction qui permet de reconnaître l'objet reproduit, mais en même temps de le rendre insolite [...]. L'effet de distance transforme l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique (Ubersfeld 1996 : 32).

Le théâtre brechtien a ceci de particulier : il rompt délibérément avec l'illusion théâtrale, conséquemment avec les effets de réel, dont le mimétisme et le

naturalisme⁸. Dans *Nathalie Granger*, film qui précède les « véritables » expérimentations cinématographiques, Duras travaille déjà sur l'effet de distanciation, notamment au regard du jeu des personnages. En effet, le travail des acteurs y est précurseur du jeu distancié que mettra en scène *India Song*. Dans *Nathalie Granger*, les personnages semblent complètement dépossédés de leur propre corps qu'ils traînent comme une vulgaire coquille vide. Les corps sont là, présents à l'écran, c'est-à-dire visibles, leurs voix sont synchrones, mais les personnages représentés vivent ailleurs, dans le silence et l'absence, un peu à la manière de Lol ou de la mendicante. Une folie presque muette semble s'être emparée d'eux. Ainsi, il est difficile pour le spectateur de s'identifier à des personnages désincarnés. L'exemple d'*India Song* est d'autant plus probant. La distanciation qu'opèrent les voix au regard des images peut être entendue comme une forme de critique de l'image filmique, qui valorise le mot au détriment de la représentation. C'est précisément dans le refus de l'illusion théâtrale qu'il est possible de déceler la parenté entre la distanciation brechtienne au théâtre et les techniques d'écriture durassiennes. Qu'on pense au jeu distancié (décalé) des acteurs qui « désincarnent » les personnages dans le cinéma durassien (entre autres *India Song*), aux décors minimalistes qui évoquent subtilement les lieux ou à ce procédé de mise en scène, l'acte de lecture, qui fait éclater tout effet de réel dans la représentation (ex. *L'Homme Atlantique* détruira la représentation à l'aide du plan noir surplombé de la voix).

Difficile de passer sous silence l'effet d'étrangification dans le cinéma durassien tant il est présent et déstabilisant. La distanciation durassienne, perceptible notamment dans le rapport disloqué entre le son et l'image, remet en question la lecture comme la production de sens de l'image filmique comprise comme une *image-temps*. L'image-temps, concept développé par Deleuze, est le résultat direct d'une crise de l'image, ce que j'ai montré ailleurs : « Cette crise de l'image fait passer le spectateur d'un cinéma d'action (l'image-mouvement) à un cinéma de voyant (l'image-temps), c'est-à-dire que le lien sensori-moteur du cinéma narratif classique

⁸ Le *mimétisme* désigne un processus d'imitation (ex. le mimétisme de l'acteur); il signifie aussi la ressemblance, produit de l'imitation. J'entends par *naturalisme* l'esthétique réaliste, c'est-à-dire la représentation réaliste des choses, du monde. En littérature, le naturalisme est considéré comme une doctrine qui interdit toute idéalisation du réel. Opposé au romantisme, le naturalisme insiste sur les aspects de l'être humain qui émanent de la nature et de ses lois.

(par exemple le cinéma hollywoodien) est remplacé par une sorte de rapport onirique [...]» (Beaulieu 2002 : 2). Deleuze parlera du flottement de l'action dans une situation donnée comme du fait que, contrairement à l'image-mouvement, l'image-temps n'achève plus l'action ni ne la resserre (1985 : 11). Il est important de comprendre que l'image-temps, en comparaison à l'image-mouvement qui lui précède, déconstruit ou invalide la hiérarchie entre le son et l'image qui prévalait jusqu'alors. Fait pour le moins nouveau dans cette conception de l'image filmique, le son *est* image et *fait* image, tel que je l'explique ici à la lumière des réflexions deleuziennes :

D'où la nouvelle race de signes propres au cinéma, «opsigne» et «sonsigne», qui désignent respectivement les situations optiques et sonores. Sonsigne car avec l'image-temps, le sonore ne se subordonne plus à l'image, n'est plus seulement qu'un de ses attributs : le son est aussi image, fait image. Dès lors, le plan sonore est davantage pris en considération pour ce qu'il vaut pour lui-même et dans le rapport qu'il entretient avec l'image visuelle – un rapport particulier chez les cinéastes du nouveau cinéma : entre autres Marguerite Duras, Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet (Beaulieu 2002 : 2).

En d'autres termes il s'agit, chez Duras, de contourner, de se hisser au-delà de, de passer par-dessus l'inscription du mot ainsi que le « montré » de l'image ou de la scène parce que le sens se trouve effectivement ailleurs. Le sens prend désormais forme dans ce flottement qu'instaure le rapport onirique de l'image-temps : dans les silences gênant parfois la compréhension; les blancs de l'écrit, ses trous, ses vides dans lesquels le lecteur et les personnages se rencontrent et se perdent; les noirs de l'écran, qui effacent tout jusqu'à l'image, versent dans les profondeurs de la nuit noire, dans l'oubli. Cette épaisseur virtuelle mais signifiante, qui déborde de la page, du cadre, de la scène, se traduit concrètement et efficacement par le jeu des miroirs dans le film *India Song*, qui réinvente complètement le rapport son/image. Dans ce long métrage de caractère expérimental, la réalité filmée devient un reflet de cette réalité alors que des voix intemporelles opèrent une distanciation du représenté : une glace s'interpose entre ce qui est filmé et le reflet capté par la caméra, puis montré à l'écran. Le jeu des miroirs, allégorie expérimentale de la représentation filmique, fonctionne comme une mise en abîme de l'expérience cinématographique que vit le

spectateur, lorsque plongé dans la salle obscure de cinéma. Ce faisant, le jeu des miroirs d'*India Song* renvoie à l'idée selon laquelle l'expérience immédiate du monde est toujours médiatisée par un regard, une perception, et ainsi ne porte pas sur la réalité mais son reflet, c'est-à-dire l'idée que le spectateur se fait de cette réalité. Perception et subterfuge sont ainsi liés.

Voir

La réalité quotidienne de Suzanne, la folie et les coups de la mère, les enfants qui meurent de faim, la maladie, les barrages et M. Jo, n'existe que dans la lumière du jour, à la sortie de la salle obscure. Rien de tout cela ne persiste dans la salle de cinéma, véritable nuit noire. Dans le texte durassien, la nuit symbolise l'écriture, cette possibilité et capacité de création. Dans l'univers durassien, l'écriture s'inscrit sous le signe du *possible*. C'est précisément pour cette raison que le cinéma est investi, déjà dans le *Barrage*, d'une forme d'espoir, ce long passage qui s'ouvre sur un au-delà du cadre : sur l'imaginaire. L'entière existence de Suzanne disparaît avec la noirceur alors que sur l'écran, une jeune et belle femme apparaît, se laisse désirer, embrasser, et ce, dans une « [g]igantesque communion de la salle et de l'écran. On voudrait être à leur place. Ah! comme on le voudrait » (176). On comprend ici que les spectateurs et la salle ne font qu'un : la fiction dépasse littéralement la réalité, lui est supérieure, procurant bonheur et jouissance. La lecture de Borgomano va d'ailleurs dans ce sens : « [l]e film collabore encore à ce bonheur, effaçant la vie réelle, il permet projection et identification, provisoires, mais puissantes » (1985 : 21). Ainsi arrachés à leur quotidien parce que transportés dans un univers fictionnel plus vrai que nature, il est désormais difficile pour les enfants de croire en cette réalité qui est la leur, devenue faussement fictive par un effet de retour du balancier. Il est aussi difficile, pour les enfants, de s'y accrocher, faute de véritable espoir.

C'est d'ailleurs pour cette raison qu'ils se réfugient au cinéma : parce qu'ils ont peur de la lumière ambiante comme de leur propre existence, préférant vivre par procuration : « J'ai eu peur de la lumière qui allait s'allumer, peur de la voir après lui avoir caressé la main comme je l'avais fait, dans le noir », dit le grand frère (246). Cette peur de la lumière n'est pas tant liée à l'effroi d'être vue; elle fait plutôt

référence à une peur beaucoup plus profonde, originelle : la peur de voir. L'acte de voir place paradoxalement les personnages du *Barrage* dans une situation qui les pousse inévitablement à regarder, en secret comme en silence. La salle obscure, au fond de laquelle se dresse l'écran lumineux, devient le lieu par excellence d'une expérience voyeuriste à laquelle participent Joseph et Suzanne en tant que spectateurs. Ce faisant, la peur de la lumière extérieure, qui peut miner l'existence « réelle » en tuant l'espoir et le rêve que procure la fiction cinématographique, s'oppose clairement à la noirceur qui se fait plus rassurante, et en quelque sorte plus sécuritaire. Borgomano évoque la salle obscure en ces termes : « la nuit protectrice de la salle », « cette nuit protectrice et consolatrice ». (1985 : 17, 21) On s'y cache pour ne pas être vu mais aussi et surtout pour ne plus exister. C'est ainsi que dans la salle obscure, Joseph et Suzanne tendent littéralement à disparaître; ils se fondent dans le regard des personnages, se diluent complètement dans la diégèse pour finalement exister au-delà du réel, à travers la fiction cinématographique. Ils ne voient pas, car voir implique une présence certaine de tout son être, un don de soi; mais ils regardent, placés de l'autre côté de l'écran et ainsi se laissent happer par l'autre réalité, cinématographique et fictionnelle.

Dans ses textes, Duras fait un usage abondant du verbe « voir » en comparaison au verbe « dire ». Elle écrit le « vu », met en scène des personnages qui sont regardés, qui sont l'objet du regard désirant d'un autre, à l'exemple de Lol V. Stein qui observe les deux amants de T. Beach : son propre fiancé, Michael Richardson, et Anne-Marie Stretter. Ce bal fait figure de scène originaire dans le cycle indien. La scène du bal instaure de plus une pratique qui deviendra courante chez les personnages durassiens, comme chez le lecteur : le *voir-voyeurisme*. Dans une conférence portant sur l'écriture de Duras, Noguez fait remarquer qu'il s'agit, pour le personnage de Lol, d'un « voir-voyeurisme »⁹. Cette expression fait référence à la pulsion scopique freudienne qui est peut-être, selon lui, l'essence du « voir » des romans durassiens. Dans *L'Homme assis dans le couloir* (1980), court récit érotique

⁹ La conférence « Duras : d'une écriture visionnaire à une écriture aveuglante » a été prononcée le 10 mai 2005 au colloque « Marguerite Duras. L'image inventée par le texte » dans le cadre du congrès de l'ACFAS à Chicoutimi (Canada).

de trente-six pages, deux verbes dominent la scène entre l'homme et la femme : « regarder » et « voir » (respectivement 12 et 40 occurrences dans le texte). À l'écrit, *voir* est le premier des sens utilisés par l'auteure. Et pourtant, Duras inscrit très tôt dans son œuvre, dès le *Barrage*, un fait indélébile : les personnages ne peuvent voir; ils sont prisonniers de cette incapacité de voir. De fait, ils ne reconnaissent que dans le noir, les yeux fermés, comme il sera suggéré beaucoup plus tard dans le *Navire Night*, texte du film réalisé en 1979 : « [...] *qu'il [l'homme] ne reconnaîtrait pas dans le voir, qu'il reconnaîtrait que les yeux fermés dans le noir du monde* » (33-34)¹⁰. Dans le *Barrage*, l'amour et le désir forment le noyau de la situation narrative dans laquelle est impliqué Joseph. Pour ce dernier, voir est un acte compromettant parce qu'inscrit dans la réelle promiscuité des corps. Voir : à l'image de l'acte voyeuriste du spectateur de la salle obscure, pratiqué à distance de l'objet du désir. Dans l'épisode emblématique du « voir-voyeurisme » durassien que décrit Noguez dans *Duras, Marguerite* (2001 : 63), Lol ne peut être absente du lieu comme du geste. Elle doit rencontrer les participants (Anne-Marie Stretter et Michael Richardson), participer au duo, devenir ce duo, s'y lover pour exister dans le voir. Lol est effectivement née pour voir le geste de Michael Richardson : « Il l'aurait dévêtu de sa robe noire avec lenteur et le temps qu'il l'eût fait une grande étape du voyage aurait été franchie » (*RLVS* 49). C'est là tout le cinéma de Lol, univers fictif, pressenti : univers du voir. Comme sur l'écran lumineux, Lol imagine, le mode conditionnel confirmant le fantasme :

Le corps long et maigre de l'autre femme serait apparu peu à peu. Et dans une progression rigoureusement parallèle et inverse, Lol aurait été remplacée par elle auprès de l'homme de T. Beach. Remplacée par cette femme, au souffle près. Lol retient ce souffle : à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté du monde (*RLVS* 49-50).

Pour Noguez, voir signifie y être et ne pas y être à la fois : « *Voir* comme substitut d'un impossible *être*, voir comment retirement, retraite » (2001 : 63). Voir se rapporte aussi à la rencontre : rencontre entre les êtres, les corps, les voix. Dialogue, intersection, croisement.

¹⁰ En italique dans le texte original.

Émergence d'une écriture poétique

Visuel en tant qu'il est porteur d'images, le style d'écriture du *Barrage* n'est cependant pas cinématographique en soi. En comparaison à *India Song* et au *Camion*, textes truffés d'éléments scéniques et filmiques, le *Barrage* demeure fondamentalement romanesque. Cependant, le style d'écriture se rapproche du scénario de film par endroits. En effet, le *Barrage* contient en son sein les germes d'une pratique destructrice qui va bien au-delà de l'adaptation cinématographique comprise dans son acception courante (transfert sémiotique du texte au film). Dans la pratique durassienne, ce rapport peut être inversé. Il est en fait réversible : du film au texte comme du texte au film. C'est le cas des courts métrages *Césarée* et *Les Mains négatives* dont le texte à saveur poétique a été rédigé suivant les images des films, elles-mêmes tirées des chutes d'un film précédent. Existe aussi le trajet type suivant : transfert texte-texte, texte-film et film-film, ce dont se réclame la réécriture, notamment dans les différents cycles. Le cycle indien est exemplaire de cette pratique. Le texte *India Song* tire son origine des matrices littéraires que sont *Le Vice-consul*, *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *L'Amour*. La modulation de l'écriture lors du passage du texte au film se fait d'abord avec *La Femme du Gange*, puis *India Song*, avant de prendre fin – de trouver la mort – lors du troisième film, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*¹¹.

La description littéraire de la monstration filmique contenue dans l'extrait suivant du *Barrage* servira d'exemple pour illustrer la réversibilité des écritures :

Leurs corps s'enlacent. Leurs bouches s'approchent, avec la *lenteur du cauchemar*. Une fois qu'elles sont proches à se toucher, *on les mutile de leurs corps*. Alors, dans leurs têtes de décapités, *on voit ce qu'on ne saurait voir*, leurs lèvres les unes en face des autres s'entrouvrir, s'entrouvrir encore, *leurs mâchoires se défaire comme dans la mort* et dans un relâchement brusque et fatal des têtes, leurs lèvres se joindre comme des poulpes, s'écraser, essayer dans un *délire d'affamés* de manger, de se faire *disparaître jusqu'à l'absorption réciproque et totale*. (177. C'est moi qui souligne.)

¹¹ Pour une étude exhaustive du cycle indien, voir le récent ouvrage de Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

Cette description narrative (succession d'actions), trouée par des passages de caractère poétique (placés en italique), ne peut être considérée comme une écriture filmique qui pénétrerait, par moments, le texte littéraire. Cependant le lecteur, placé comme le spectateur à distance de l'écran de cinéma, voit ce qui se passe devant lui grâce aux yeux de la jeune spectatrice. Il participe ainsi au spectacle cinématographique d'un point de vue privilégié. Cette image filmique, de caractère poétique, s'avère par ailleurs fort complexe sur le plan de la signification. De fait, elle propose plusieurs niveaux de lecture possibles de même qu'elle suggère une puissante imagerie visuelle, qui invite aux interprétations multiples. Sur le plan formel, cet épisode est comparable à un montage photo-filmique, tel celui de *La Jetée* (Chris Marker, 1962). Les fragments de phrases, séparés par des virgules, évoquent une suite de tableaux similaires à la succession de plans photographiques. Cette description écranique pourrait d'ailleurs provenir d'un film de Marguerite Duras tant la poésie visuelle qui émerge des images rappelle l'esthétique des films réalisés quelques vingt ans plus tard – je pense entre autres à ces courts métrages de type ciné-poème tels *Les Mains négatives* et *Césarée*. Dans cet extrait représentatif d'une poésie visuelle singulière, Duras donne à voir comme elle le fera dans ses futurs écrits. Plusieurs de ses romans, textes de théâtre et de cinéma (scénarios¹²) donneront à voir le corps et ses parties : ici la bouche, les lèvres; dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, les yeux; dans le film *India Song*, le sein dénudé de Delphine Seyrig. Par un langage imagé et hautement suggestif, qui invite, telle la poésie symboliste, à dépasser le sens littéral du mot ou de l'expression, le spectateur arrive à contourner l'image représentée, à éviter toute forme de représentation banale de la réalité. Le sens déborde du mot, de la phrase, du cadre, voire même du film – c'est le cas du *Camion*. Ce débordement, cette poussée vers l'extérieur, donne accès au creux de l'image filmique, lieux d'où émerge des éléments de signification, site où se déploie comme se dévoile une possible interprétation, une forme de savoir. C'est par la puissance d'évocation du langage, par sa poésie, que Duras arrive à saisir l'image

¹² Duras n'a jamais écrit de scénarios au sens littéral du terme ou selon les conventions de l'industrie cinématographique. On considère qu'*Hiroshima mon amour* est un ciné-roman, comme *L'Année dernière à Marienbad* de Robbe-Grillet. Pour cette raison, j'emprunte l'expression « scéno-texte » à Pasolini, dans la mesure où ce concept sert bien mon propos. J'utiliserai aussi « texte de cinéma », au besoin.

filmique dans toute sa profondeur et sa complexité – elle la cristallise, dirait Deleuze. Se dégage de cet extrait du *Barrage* une façon particulièrement durassienne d’embrasser l’épaisseur signifiante de l’image filmique, et ce avant même que Duras ne pratique le cinéma. Le pouvoir d’évocation du langage réside dans le choix des mots et leur enchaînement (le rythme), dans le non-dit (le manque, l’irreprésenté), et ce faisant dans un style aux frontières du romanesque et du poétique. Cette image filmique suggestive du *Barrage* fait écho à l’*image verticale*, concept développé par la cinéaste d’avant-garde Maya Deren qui souhaitait, comme Duras, dépasser la simple reproduction de la réalité.

Cet extrait visuellement poétique ou poétiquement visuel souligne le potentiel évocateur d’une image suggestive du baiser, en opposition à une image représentative du même geste. Cette description qui met en scène la rencontre de deux amants présente en fait les caractéristiques embryonnaires d’une poétique visuelle à venir. Elle préfigure une écriture filmique exigeante qui commande la participation active du spectateur, une écriture qui ne donnera pas tant à voir qu’à entendre. Le pouvoir d’évocation de l’image acoustique durassienne découle de la verticalité de l’image visuelle. C’est d’ailleurs la verticalité de l’image filmique durassienne, autrement dit sa profondeur signifiante, qu’illustre cet extrait du *Barrage*.

L’échec de la représentation

On retient de cette lecture « cinématographique » du *Barrage* une opposition fondamentale entre deux conceptions de l’image filmique : une première de facture plutôt classique, propre au cinéma narratif de type hollywoodien; une seconde dérivée d’une esthétique avant-gardiste, qui sera celle des films à venir et qui s’inscrit à la suite des expériences cinématographiques des Germaine Dulac et Maya Deren. D’où mon insistance sur le caractère « semi-onirique » du cinéma qui permet, d’un côté, une représentation-identification allant à l’encontre des convictions profondes de l’auteure, mais qui s’avère salutaire pour les personnages; de l’autre, une conception de l’image filmique complètement libérée des conventions de la représentation et qui sera celle privilégiée par Duras, une fois passée derrière la caméra. Ce régime

représentationnel adopté par l'auteure fait davantage appel à l'imaginaire, et plus particulièrement à la participation du lecteur-spectateur.

Cela dit, il n'est pas surprenant que l'échec de la représentation soit au cœur du projet filmique durassien. L'impossibilité de représenter (l'indicible du texte) est effectivement la base sur laquelle repose le style cinématographique durassien. La collaboration « littéraire » entre Duras et Alain Resnais pour le film *Hiroshima mon amour* demeure exemplaire de cet échec de la représentation qui caractérise son écriture. En effet, comment (d)écrire une telle horreur? Comment filmer Hiroshima, son histoire, sa douleur? C'est ainsi que Duras, prise dans une sorte d'impasse, rédige un scénario portant sur *l'impossibilité* de représenter Hiroshima. Elle écrit par conséquent un film qui inscrit à l'écran comme dans le texte l'échec de la représentation visuelle, conception d'une écriture filmique qu'elle mettra plus tard en pratique, notamment avec *India Song*, *Le Camion* et les films qui suivront. Ce fait indéniable, l'impossibilité de représenter comprise comme l'échec de la représentation, s'inscrit très tôt dans son œuvre, dès le *Barrage*. Au fil des expérimentations filmiques, le style durassien en vient à mettre systématiquement en scène cette impossibilité de représenter à l'écran. Dans ses commentaires de textes comme dans ses romans, Duras jouera sur l'indicible (équivalent de l'irreprésentable) qui se résume dans cette incapacité de dire ou d'écrire, par exemple, l'amour, la douleur ou l'horreur d'un événement historique.

Si la première partie de l'extrait du *Barrage* analysé plus tôt (177) traduit le croisement du narratif et du poétique dans un fragment visuel, c'est-à-dire un moment photo-filmique inséré dans le texte, la suite de cette description filmique prend des allures de commentaire critique sur le cinéma. Il est possible de lire ce passage comme une réflexion sur la représentation, ou plus justement sur l'incapacité du cinéma à représenter l'irreprésentable :

Idéal impossible, absurde, auquel la conformation des organes ne se prête évidemment pas. *Les spectateurs n'en auront vu pourtant que la tentative et l'échec leur en restera ignoré.* Car l'écran s'éclaire et devient d'un blanc immaculé de linceul (177 C'est moi qui souligne.).

Ce passage met en perspective le fait que les spectateurs n'ont vu que l'artifice : l'effet-cinéma, l'effet-spectacle ou spectaculaire de la représentation cinématographique, plus vrai que nature. Mais dans les faits, qu'ont-ils vu? Le spectateur est en cela semblable au personnage féminin d'*Hiroshima mon amour*, qui croit connaître Hiroshima :

LUI

Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

ELLE

J'ai tout vu. *Tout (HMA 22)*.

Si les spectateurs de la salle obscure du *Barrage* n'ont rien vu, qu'ont-ils cru voir alors? Qu'est-ce que l'image leur a présenté? Ils n'ont effectivement vu qu'une tentative de représentation, qu'une possibilité parmi tant d'autres, sans pour autant comprendre qu'il s'agissait là d'un échec. Ils n'ont vu qu'à la surface des choses : seulement ce qui était montré, représenté. Il est vrai que la donnée visuelle et sonore du film n'est offerte au spectateur qu'en « effigie », dit Metz, parce que

[...] d'emblée inaccessible, dans un *ailleurs* primordial, un infiniment désirable (= un jamais possible), sur une autre scène qui est celle de l'absence et qui figure pourtant l'absent dans tous ses détails, le rendant très présent, mais par un autre itinéraire » (1993 : 86).

C'est là la particularité du régime scopique cinématographique, *l'absence*; c'est là aussi la spécificité durassienne poussée à son extrême : c'est par l'absence qu'on dit la chose. Les spectateurs ont cru accéder à la réalité alors que l'essentiel réside précisément dans cette impossibilité, ignorée d'eux, que suggère le représenté. Couplée à la capacité créatrice du mot, l'impossible représentation sert l'évocation de la chose plutôt que sa représentation. Ces deux éléments demeurent les fondements d'une écriture filmique à venir dont l'apogée créatrice est sans aucun doute le *Camion*, et son extrême limite *L'Homme atlantique*.

Donc, sans être cinématographique comme le sera *L'Amant de la Chine du Nord* ou le cinéroman *Hiroshima mon amour*, et plus encore *India Song* et *Le*

Camion, le style d'écriture du *Barrage* fait voir et donne à voir. Autrement dit : le roman, comme le cinéma d'ailleurs, est fait d'images, produit des images. Il est vrai que la littérature recèle d'innombrables images, c'est un fait indéniable. Cependant, la force des images durassiennes sera d'autant plus augmentée par cette tendance stylistique qui vise l'épuration. Je rappelle ce fantasme littéraire énoncé dans un de ses derniers ouvrages, *Écrire*, cette grammaire sans grammaire. C'est ainsi que le texte durassien fait voir aux lecteurs non seulement ce qu'il y a à voir, mais surtout ce qu'il doit absolument voir, imaginer. Les images sortent littéralement du texte, insistent. Elles montrent effectivement au-delà de ce qu'elles peuvent montrer d'ordinaire, au-delà de ce que le lecteur peut généralement voir. C'est précisément dans ces images épurées et minimalistes que réside la poésie durassienne, conséquemment dans la brièveté de son style. C'est aussi dans ce contexte que s'inscrit l'expression lecteur-spectateur, appellation communément utilisée à l'égard des textes plus cinématographiques. Comme le spectateur, le lecteur du *Barrage* voit à plusieurs reprises des images ou des mises en scène défiler sous ses yeux, comme s'il était placé devant un écran de cinéma. Le passage qui suit exemplifie cette capacité de l'écriture à faire voir, comme au cinéma, une image. Une image mentale puisque c'est lors de la lecture du texte, au passage de chacun des mots que se dessine très clairement une image : « Suzanne, pieds nus, jouait à attraper des brins d'herbe entre ses orteils. Sur le talus, en face d'elle, un buffle passait lentement et sur son échine il y avait un merle qui se délectait de ses poux » (111). Je vois, le lecteur voit, alors que le narrateur renvoie explicitement à l'image filmique en ajoutant : « C'était là tout le cinéma qu'il y avait dans la plaine. Ça et puis les rizières et encore les rizières qui s'étaient toutes pareilles depuis Ram jusqu'à Kam, sous un ciel gris fer » (111). Cette image qui défile à l'écran dans toute sa lenteur, c'est celle de la plaine, de cette vie monotone. Cette image évoque aussi la chaleur cuisante, insupportable. Les virgules servent à suspendre le récit oral le temps d'un instant, d'une respiration, à l'image du film durassien. S'il est possible ici de voir une forme d'écriture filmique orale, c'est en procédant par rétrospection, c'est-à-dire en prenant pour exemple l'utilisation presque généralisée de la voix *off* qui accompagnera, ultérieurement, les images des films à venir. Dans le cas présent, les virgules servent

à ralentir le rythme et le débit de la voix, alors que la suite du fragment de texte fait penser à un lent travelling qui présenterait, à l'écran, l'étendue des rizières du point de vue d'une automobile traversant la plaine, ou la région entière, en la surplombant du haut d'un hélicoptère. À cette lenteur caractéristique des films à venir s'oppose l'idée de vivre en vitesse, cette période troublante qu'est l'adolescence, en passant des journées entières dans les salles de cinéma de la ville. Ici aussi, le contrepoint qu'instaure l'idée de vitesse accentue le rythme lent et l'atmosphère accablante des plaines. Cet effet de style suggéré par une forte opposition (vite-lent), se traduira plus tard au cinéma par la composition contrastée des éclairages (blanc-noir, clair-obscur). La figure du contraste demeure une caractéristique de l'écriture durassienne liée aux thèmes privilégiés par l'auteure, les couples antinomiques vie-mort, mort-naissance, amour-haine, témoins de l'entre-deux. Cette lenteur et cette lourdeur que symbolise l'Indochine, comparable à celle des Indes et dont sont investis les textes et films issus du cycle indien, s'accroît au cinéma. La lenteur et la longueur des plans, parfois démesurées, demeurent fondamentales à la création de l'univers d'*India Song*.

Chapitre 3 Du poétique au filmique dans le texte de théâtre

C'est en parcourant le théâtre durassien que le fonctionnement de la mise en scène cinématographique prend forme. Il faut se rappeler qu'avant de faire du cinéma, Duras a écrit des romans mais aussi des mises en scène. Ce qui frappe l'œil aguerrí à la première lecture d'une pièce telle *La Musica*, c'est la mise en scène cinématographique déjà prévue par l'auteure, laquelle préfigure le système de distanciation essentielle au film *India Song*. Duras souligne d'ailleurs que « [l]a mise en scène devrait être de caractère cinématographique » (*M* 141). Cinématographique, parce que seuls les personnages principaux, un homme et une femme ordinaires qui n'attirent pas l'attention, seront présents sur scène dans un décor plutôt minimaliste quoique fonctionnel (quelques meubles et décorations placés ici et là, sans plus). « On ne verra aucun des membres du personnel de l'hôtel, mais on entendra leurs voix : il est inutile d'encombrer un plateau de présences antiques du valet de chambre et de la vieille patronne » (*M* 141). Déjà à cette époque, les voix avaient préséance sur les corps. Cette utilisation des voix plutôt que des corps d'acteurs incarnant les personnages annonce la dislocation de l'unité voix-image dans la représentation cinématographique, à l'exemple de *La Femme du Gange*, dans un premier temps, puis d'*India Song*, qui l'a mené à son apogée. Mais plus encore : Duras comprend la mise en scène théâtrale dans des termes cinématographiques, la construit comme un plan, une image. C'est-à-dire qu'elle emprunte au cinéma l'échelle des plans qu'elle utilisera lors de la mise en scène au théâtre : « [é]clairage violent des visages qui équivaldrait aux plans rapprochés et plongée de ces visages dans le noir, parfois » (*M* 141). Elle poursuit en ajoutant que « [l]e reste de la scène devrait être gagné par l'ombre à mesure que progressent les propos », ce qui souligne l'importance qu'acquerra le plan noir dans les films à venir. En effet, le plan noir (l'ombre ou la nuit, son équivalent métaphorique) gagnera de plus en plus l'image jusqu'à masquer la moitié du film, à l'exemple de *L'Homme Atlantique*. Curieusement, les indications scéniques prévues dans *La Musica* évoquent le plan rapproché et la plongée comme des éclairages de prédilection. Toutefois, Duras privilégiera plutôt le plan frontal et le plan rapproché dans ses « mises en scène » cinématographiques.

*Texte théâtre film*¹

Texte de théâtre, *L'Éden cinéma* voit le jour dans les années 70, une période expérimentale et foisonnante sur le plan formel qui a entre autres donné naissance à *India Song* et *Le Camion* (texte et films). *L'Éden* a été présenté pour la première fois en octobre 1977 au théâtre d'Orsay dans une mise en scène de Claude Régy². Ce texte participe à la réécriture du *Barrage contre le Pacifique*, qui donnera lieu à *L'Amant* (1984), puis à *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). *L'Éden Cinéma* est une forme condensée et « parlée » du *Barrage*, une réaffirmation plus violente de ce qui a déjà été dit au sujet de la mère, un texte plus brut, plus direct. Il s'agit d'une version minimaliste de l'histoire de la mère, conçue essentiellement pour la scène mais non sans rapport avec le cinéma. Duras y insère donc l'essentiel : tout y est dit, nommé. Par exemple, les personnages osent nommer la chose dans *l'Éden*, c'est-à-dire cette possibilité d'échange qu'incarnent les diamants de Mr Jo (l'amant de Suzanne), ce que la narration ne formule pas dans des termes explicites dans le *Barrage* :

Mr JO

Ça vient de ma mère, elle les aimait à la folie...

Suzanne regarde les bagues et les essaye.

VOIX DE SUZANNE

C'étaient des choses à part. Leur importance, ce n'était pas leur éclat, ni leur beauté mais leurs *possibilités d'échange* (EC 85 C'est moi qui souligne.).

De même, la prostitution suggérée dans le *Barrage* est dite par la jeune Suzanne, nommée, mais pas racontée. Duras ne verse pas dans la description détaillée mais évoque plutôt cette possibilité d'échange, cet état de fait qui prend forme dans un geste plutôt anodin, le sourire de l'enfant adressé à l'homme (l'acheteur), et ainsi

¹ J'emprunte ici le sous-titre original de la publication d'*India Song*. La dernière édition du texte, parue dans la collection *L'Imaginaire* chez Gallimard, n'en fait toutefois pas mention.

² Metteur en scène français, Claude Régy est reconnu comme le découvreur d'écritures contemporaines, étrangères et françaises. Il est l'un des premiers à avoir mis en scène des textes de Duras et de Nathalie Sarraute. Régy a créé trois pièces de Duras dès 1960.

relègue au domaine de l'imaginaire cet acte de soumission condensé, véritable acte de perversion :

Il fallait partir de la plaine. Je savais que la mère avait peur de mourir alors qu'on était encore si jeunes. J'ai compris le regard de ma mère. J'ai souri au planteur du Nord.

Temps.

C'était ma première prostitution (EC 43).

Réécriture de l'histoire de la mère, *L'Éden* confirme ce qui a été antérieurement raconté sous la forme romanesque. La facture classique du texte, c'est-à-dire sa forme dialogique propre à la situation d'oralité que commande la mise en scène théâtrale s'adressant d'office à un public, et de surcroît à une certaine classe, confirme la donne. De fait, c'est en nommant la chose qu'on arrive à la faire exister. Ce principe sera d'ailleurs repris dans les *Aurélia Steiner* (textes et films), dans lesquels le nom de la jeune fille, Aurélia, sera prononcé à haute voix par le marin rencontré le matin, l'amant, et ce dans l'union de leurs corps. Dans le *Barrage*, l'idée de l'échange demeure vague. À peine est-elle évoquée, Duras n'en précise pas les termes. Dans *L'Éden*, les personnages disent à haute voix l'échange, précisent le caractère de l'entente. La prostitution doit pourtant être comprise dans le sens métaphorique du terme. Jamais *L'Éden* ne fait la description ou la représentation de cet échange. Par contre dans *L'Amant*, réécriture de l'histoire du *Barrage* et de *L'Éden*, l'échange sexuel a lieu; les corps sont consommés. Il ne s'agit toutefois pas de prostitution au sens fort du terme quoique la relation entre la jeune fille et l'amant chinois soit plutôt ambiguë. D'un texte à l'autre se dessine plus clairement une forme de glissement de sens comme de représentation quant à cet échange. À l'image des vers libres en poésie, ses variations témoignent de l'étendue de sa portée créative et significative. Raconter ne suffit pas tant il faut dire la chose, dire l'interdit, le tabou. Dire simplement de quoi il s'agit, de quelle nature est cet échange. Donc, choisir les mots justes qui évoqueront à eux seuls les possibilités imaginaires de la prostitution. Voilà ce qu'a subi l'enfant, origine de son malheur comme de son indifférence face au

monde, de son désir amoureux comme de sa souffrance. Le lecteur-spectateur choisit d'y voir – d'imaginer – ce qu'il veut.

Le texte de théâtre durassien se situe en marge du théâtre plus traditionnel composé de dialogues, de tableaux ou de situations jouées par des personnages. Certes, *L'Éden* orchestre une série de dialogues mais ces « conversations » entre les personnages sont toutefois basées sur des *monologues*. C'est ainsi que *L'Éden* commande le dialogue de trois monologues distincts : celui de Joseph, de Suzanne et de la mère, personnages tirés du *Barrage*. La mise en scène prévoit leur rencontre. *L'Éden* s'inscrit dans le style d'écriture caractéristique des années 70, à la suite des textes et films d'*India Song*. La distanciation que met en scène *L'Éden* se situe entre les voix, qui contrôlent la narration (ce sont les voix qui narrent l'histoire de la mère) et l'absence du jeu des acteurs, qui font plutôt image, et ainsi laissent la place aux voix qui incarnent, beaucoup plus que les corps d'ailleurs, les personnages. Cette mise en scène de la distanciation marquera aussi le film *Le Camion*, cependant de manière différente. *Le Camion* et *L'Éden* reposent toutefois sur la narration, élément essentiel de l'écriture durassienne qui raconte. Par exemple, les voix de Joseph, de Suzanne et de la mère narrent l'histoire de la mère alors que Duras narre l'histoire de la femme du *Camion*. Lecture théâtrale dans le cas de *L'Éden*, qui rappelle le livre (le *Barrage*); lecture filmée dans le cas du *Camion*, qui rappelle le texte contenant le film à faire, film qui n'aura jamais lieu à l'écran. Dans le même ordre d'idée, le théâtre d'*India Song* et de *L'Éden* relate des faits qui ont eu lieu, qui précèdent le présent de la mise en scène théâtrale sans pour autant les montrer, les représenter. Le théâtre et le cinéma semblent ainsi fonctionner de manière similaire, excluant toute forme de représentation dans le but de préserver les capacités d'imagination du spectateur, qui se modèle sur le lecteur que prévoit le texte durassien, un lecteur-créateur qui participe activement au texte, à la mise en scène comme au film.

L'Éden contient effectivement très peu de scènes jouées, ce qui marque le caractère avant-gardiste et singulier du théâtre durassien. Mais qu'entend-t-on exactement par l'expression *jeu de l'acteur*?

Les éléments du jeu de l'acteur sont : a) la construction physique d'un individu par la gestuelle, la diction, le phrasé (tout le domaine du perlocutoire), et le jeu de ces divers éléments les uns par rapport aux autres; b) la construction des divers actes scéniques réclamés par l'action; c) la chance que son inventivité laisse au hasard (Ubersfeld 1996 : 49).

Seulement deux scènes du texte semblent être jouées, au sens où l'entend Ubersfeld. L'une est nommée à sa clôture par l'expression « *Fin de la scène jouée.* » (EC 55) tandis que l'autre est mentionnée dès son ouverture, « *Deuxième scène jouée.* » (EC 58). Le lecteur suppose que ces deux scènes permettent la véritable incarnation des personnages, c'est-à-dire la corrélation des performances du corps et de l'esprit, donc le jeu théâtral dans son acception littérale et courante. Parce que « jouées », ces deux scènes créent à elles seules une rupture sur le plan formel. Rupture parce que *L'Éden* est d'abord et avant tout une narration, construite à partir des trois monologues qui se croisent et se rencontrent. Rupture parce que la narration est partagée par les principaux personnages du *Barrage*, qui deviennent ici des narrateurs. Ces narrateurs récitent l'histoire de la mère comme si elle n'était pas présente sur scène alors que la mère dicte sa propre histoire comme si elle demeurait l'unique personnage de la pièce. Les monologues récités font écran, bloquent l'identification aux personnages, et ainsi produisent l'effet de distanciation. Devant une telle mise en scène, voire mise à distance, le spectateur comprend qu'il est au théâtre, c'est-à-dire placé devant un récit – et non pas une représentation – qui se joue, comme au cinéma, ailleurs, conséquemment sur une *autre scène* pour reprendre l'expression de Metz. Une distance est créée entre le spectateur et les actants, écart qui permet la production de sens plutôt que l'adéquation systématique à la scène présentée, scène qui raconte comme un lecteur, plongé dans une histoire, lirait un livre. La mise en scène de *La Musica* se fait prélude au théâtre lu des *Yeux bleus cheveux noirs*. L'évacuation de toute forme d'identification au moyen de procédés de distanciation libère ainsi l'imaginaire du spectateur.

L'effet de distanciation contenu dans le texte en prévision de sa mise en scène provient entre autres du caractère textuel des personnages représentés par des actants. Je m'arrête ici sur cette notion clé du théâtre, le personnage, afin d'apporter quelques précisions éclairantes. Comme le jeu, le personnage est une notion plutôt difficile à

cerner. De fait, Ubersfeld note que le personnage est un concept textuel « [...] dont la fonction est d'être un élément dans une séquence narrative [...] » (1996 : 65). Conséquemment, le personnage prend racine dans le texte. Pourtant, il se fait aussi le support de l'être humain dans le cadre de la prestation scénique. Le personnage a pour ainsi dire une double nature : être de fiction (de papier) et être vivant (acteur, comédien). Le théâtre durassien ne met cependant pas l'accent sur le jeu de l'acteur. La mise en scène durassienne repose plutôt sur le personnage-papier, cet être de fiction qui tire ses origines du romanesque – ici du *Barrage*. Le lecteur-spectateur ne sort jamais du texte dans la mesure où il ne quitte jamais la mise en scène imaginaire et virtuelle que contient le texte. De manière similaire, le lecteur-spectateur ne quittera jamais le texte du film, à l'exemple du *Camion*. Il sera alors toujours confronté au personnage-papier, et ce faisant mis en scène par la lecture de Duras et Depardieu effectuée devant la caméra, feuillets à la main. Cette impossibilité de jouer le personnage, donc de l'incarner, caractéristique des mises en scène durassiennes, demeure en partie la raison pour laquelle les personnages de l'écran semblent complètement dépossédés de leur propre corps, à l'exemple d'*India Song*, mais aussi de films précédents, dont *Nathalie Granger*, précurseur de cette absence volontaire de toute forme de jeu. Ce non-jeu de l'acteur durassien participe donc à l'effet de distanciation théâtral que Duras imposera au spectateur de cinéma, dans le seul but de lui redonner son pouvoir d'imagination. L'utilisation de la voix off participera aussi de cette volonté de faire de lui un agent actif du film, et ce faisant un créateur d'images.

La force de l'image

Les critiques d'art évoquent généralement la force de l'image devant un tableau, une photographie et un film. Cela va de soi. Il arrive aussi que des littéraires emploient cette expression pour désigner la puissance d'évocation d'un style particulier à un auteur, notamment en rapport à la description littéraire. Ainsi les descriptions de Zola qui font image en tant qu'elles arrivent, par un souci méticuleux du détail et un choix judicieux des mots, à dépeindre tel paysage, tel quartier ou telle pièce. Cette expression est aussi utilisée en poésie, car si l'image s'inscrit presque

naturellement dans le cadre d'une représentation et d'une imitation, suivant une certaine tradition de la pensée, l'image s'inscrit aussi sous le registre du fantasme, de la métaphore et du symbole. C'est-à-dire que l'image évoque, au-delà du simulacre et de la ressemblance, l'imaginaire. Les écrits surréalistes, les « rêves éveillés » d'Aragon dans *Le Paysan de Paris*, la poésie symboliste de Baudelaire, Verlaine et Rimbaud en sont de bons exemples.

Ce n'est pas la première fois qu'apparaît l'idée de l'image ainsi que l'importance qu'elle revêt dans le texte de théâtre durassien. Duras débute sa carrière en tant que romancière, s'intéresse ensuite au théâtre puis à la scénarisation, pour ensuite écrire et tourner ses propres films à sa manière. Il demeure cependant un fait indéniable : lorsqu'elle fait du théâtre ou du cinéma, Duras n'arrête pas d'écrire ni de produire du texte à partir duquel elle s'inspire presque systématiquement pour passer de la scène à l'écran, et vice-versa. Le *Barrage* témoigne effectivement du fait que Duras s'est intéressée très tôt au cinéma, dans sa vie comme dans son écriture, donc très tôt à l'image comme à l'imaginaire. D'ailleurs, le régime scopique du cinéma repose davantage sur l'imaginaire que celui du théâtre, d'où peut-être cette volonté typiquement durassienne de faire au théâtre comme au cinéma, et au cinéma comme dans le livre (le roman), truffé d'images et de moments qui donnent à voir (sur l'écran). Il faut aussi ajouter à cela le fait que Duras travaillait déjà sur une conception particulière du cinéma et de l'image cinématographique dans ses textes, et particulièrement dans ses romans, ce que l'analyse cinématographique du *Barrage* exemplifie dans son lien avec le poétique, qui traverse le texte – et plus tard l'image cinématographique.

Le théâtre de *La Musica* met de l'avant l'idée selon laquelle l'écriture durassienne est empreinte du filmique en tant qu'elle demeure fondamentalement visuelle. Ceci m'amène à penser que Duras conçoit le théâtre à partir du cinéma, conséquemment à partir de l'image (ex. échelle des plans pour discuter de l'éclairage). Ainsi, il n'est pas surprenant qu'elle mentionne la force de l'image dans *L'Éden*, qu'elle l'inscrive noir sur blanc dans le texte tant cette donnée essentielle est commune aux écritures – elle participe à la poétique durassienne :

Dans la cour de la cantine de Réam ce soir là il y avait une grande limousine noire.

À l'intérieur de cette limousine, un chauffeur en livrée qui attendait.

Musique.

La cantine s'allume.

Éclairage électrique – ampoules visibles, lumière rougeoyante et triste.

Lorsque la cantine s'éclaire tous sont déjà assis, immobiles, figés dans la musique forte de la lumière.

Force de cette image : au centre de la scène Mr Jo. Il est en blanc, diamant au doigt, il est très éclairé. Les autres sont dans l'ombre et le regardent. Sauf Suzanne. Regardée par Mr Jo (EC 41).

Dans cet extrait qui fait office de didascalie, tout est pensé pour le cinéma, c'est-à-dire en fonction de la configuration de l'image, c'est-à-dire de la composition du plan et de sa profondeur de champ. Pourtant, il ne s'agit pas d'un scénario de film, mais bien d'une mise en scène prévue pour les planches de théâtre. La modulation de l'éclairage scénique sert ici à l'échelle des plans, telle qu'indiquée au début de la pièce. Cet extrait est tout à fait éclairant. Il démontre, d'une part, comment la mise en scène « cinématographique » opère au théâtre, et, d'autre part, pourquoi Duras fait systématiquement le parallèle entre la scène et l'écran. L'image prend effectivement forme à partir des indications scéniques, s'inscrit dans le texte destiné à la scène. Mais plus encore : c'est la force même de cette image qui éclate, sort du texte. Autrement dit, la puissance d'évocation de l'image durasssienne prend forme ailleurs, dans sa lecture sur scène qui la propulse sur un autre écran : l'imaginaire du spectateur. En effet, cette description visuellement signifiante et évocatrice de la scène se présente au lecteur-spectateur comme un tableau ou une photographie incomplète sans son intervention, c'est-à-dire sans sa capacité à imaginer ou à combler les trouées de sa représentation. La didascalie décrit effectivement un tableau vivant à peindre ou à photographier dans lequel les personnages, immobiles comme les statues de *Césarée*, sont des figures figées qui préludent au non-jeu des acteurs comme à la fixité des plans d'un cinéma à venir. D'un point de vue esthétique, ce tableau est comparable à plusieurs scènes du film *India Song*. Le lecteur-spectateur se souviendra de la photographie d'Anne-Marie Stretter au tout début du film, disparue tragiquement avant que le récit de son histoire ne commence, puis des nombreux

tableaux composant le film, dans lesquels les personnages-statues demeurent généralement immobiles à l'exemple de la scène du canapé (plan moyen fixe), où seuls la fumée de la cigarette et le croisement des bras d'un homme brisent l'illusion photographique de l'arrêt sur image :

59 (5' 51'). PM, fixe. Intérieur jour.

Vive lumière. *Éclairage contrasté*. Contrejour.

Groupe de 5 personnes (3 assis, 2 debout), posant immobile sur le palier, devant une balustrade en bois.

À l'arrière-plan (*perspective écrasée*), deux grandes fenêtres rondes, dont le haut seulement est visible : la lumière du jour arrive de ces fenêtres, à travers lesquelles on aperçoit des arbres. Le groupe est recadré par un mur en amorce gauche, par une draperie complètement droite.

À droite, étendue sur un canapé, contre Michael Richardson assis, Anne-Marie Stretter dans sa robe rouge, le haut du corps nu, tournée vers la gauche, recevant la lumière. Elle a les yeux, un bras autour de la tête, l'autre sur le genou de Michael Richardson.

Agenouillé contre le canapé, à gauche, regardant vers la droite, l'ami des Stretter.

Plus à gauche dans l'ombre, debout contre le mur, une main dans son veston, l'autre dans sa poche, le jeune Attaché, tourné vers la droite.

Au centre du groupe, debout derrière le canapé, un inconnu, accoudé à la balustrade (front très dégarni, presque chauve).

Le jeune Attaché se tourne un peu vers la gauche.

Le personnage du centre croise les bras.

La lumière s'intensifie : le jeune Attaché, regardant en face, est maintenant totalement éclairé, ainsi que l'ensemble du groupe, par une lumière blanche.

L'ami des Stretter tourne la tête à droite vers Anne-Marie Stretter. [...] (Ropars-Wuilleumier 1979 : 52 C'est moi qui souligne.)

Ici comme dans la scène de *L'Éden*, le contraste de l'image (ou de la scène au théâtre) est une donnée essentielle, voire constitutive du drame durassien, véritable tragédie.

La tragédie durassienne, celle de l'amour impossible, trame narrative sur laquelle reposent plusieurs romans et films, est traversée par des trouées lumineuses desquelles émerge la poésie d'un style de plus en plus évocateur, parce qu'épuré au maximum. Parler de poésie au théâtre ou dans le texte de théâtre est cependant plus rare, voire même délicat. Pourtant, existe dans l'écriture des mises en scène de théâtre cette « manière de langage » particulièrement durassienne qui sert la production

d'images suggestives. Au premier coup d'œil, la didascalie peut sembler répondre uniquement à des fins descriptives, notamment au regard de la scénographie. La description que fournit la didascalie s'avère pourtant insuffisante, parce que beaucoup trop sommaire pour le théâtre en général, et en cela ne réussit pas à dépeindre une image avec force, ce que Duras arrive pourtant à faire. D'ordinaire, les didascalies ne décrivent pas. Ce sont des consignes livrées à l'acteur, des indications scéniques de temps et de lieu. Les didascalies tracent ainsi le pourtour spatio-temporel et esthétique d'une scène à jouer. Ambiguës, elles fixent les conditions d'énonciation imaginaires. Ubersfeld explique ainsi le double rôle des didascalies au théâtre :

elles désignent les conditions d'énonciation (surtout les données spatio-temporelles) de l'événement fictionnel, mais en même temps les conditions scéniques. Le rôle de didascalie est donc double : elle est un texte de régie comprenant toutes les données par l'auteur à l'ensemble des praticiens (metteur en scène, scénographe, acteurs) chargés d'assurer l'existence scénique de son texte; elle est aussi un soutien permettant au lecteur de construire imaginairement soit un lieu dans le monde, soit une scène de théâtre, soit les deux à la fois (1996 : 30).

Ubersfeld mentionne en dernier lieu que la didascalie favorise la capacité d'imagination du lecteur, ce qui est juste et tout à fait approprié au rôle fort important que la didascalie dans les mises en scène durassiennes. Cependant, les quelques détails donnés au lecteur, informations qui lui permettent d'imaginer un endroit précis, une mise en scène de cet endroit ou les deux à la fois, ne produisent pas une image en soi. C'est-à-dire que les mots choisis, leur enchaînement, le style et le rythme ne s'inscrivent pas dans une pratique langagière poétique. Ce sont là des indications purement techniques qui servent d'appui – donc de soutien – à la création proprement dite de la scénographie comme à la création mentale de sa représentation. Le texte de théâtre durassien s'inscrit d'une certaine façon en porte-à-faux avec cette conception traditionnelle du théâtre dans la mesure où la mise en scène théâtrale s'inscrit dans un cadre de production cinématographique qui met l'accent sur la composition de l'image. La scène devient une image lors de sa mise en lecture. Elle se fait alors évocation, suggestion.

La poésie, ou le caractère poétique du texte de théâtre s'incarne dans la suggestion et évocation, puissance aveuglante des mots sur lequel s'érige le texte-roi.

Là se situe chez Duras le caractère poétique de son théâtre, et ce faisant de son cinéma : dans sa capacité à irradier, à illuminer le texte, les fantasmes comme les significations possibles. Cette illumination aveuglante d'où émerge une image se veut aussi une forme d'interruption, d'arrêt momentané. Voici pour exemple un passage de *L'Éden* dans lequel la lumière étincelante d'une image émerge d'un fragment de texte, similaire à un poème en prose. Les trois phrases placées en italique évoquent beaucoup plus que leur signification littérale, organisées ainsi ensemble et sorties de la narration. Elles font image en tant qu'elles marquent une pause, permettent au lecteur d'imaginer à partir de ce qui est suggéré ici. En d'autres termes elles font écran, écran sur lequel le spectateur projette sa vision unique des choses, sa représentation singulière. Les trois phrases-images demeurent en cela des propositions, c'est-à-dire des possibilités représentationnelles et significatives. Elles doivent ainsi être comprises comme des interprétations possibles, voire symboliques et mythiques dans cette relation qu'elles entretiennent entre la mère (mer) et la terre (nourricière) :

Elle (la mère) se réveille. Elle hurle le nom de ses enfants. On répond plus, plus d'enfants dans la plaine. Elle prépare le repas d'échassier et de riz. Plus personne pour manger. La plaine est vide. On n'est plus là.

La terre au premier jour.

Elle serait punie la mère.

De nous avoir aimés (EC 41 C'est moi qui souligne.).

Si la narration du roman permet, dans la grande majorité des cas, de poursuivre un récit sur toute son étendue (sur toute sa longueur), il en va autrement pour le poème qui se construit par l'accumulation de fragments de texte dans une suite organisée verticalement. Il est aussi plutôt rare de lire une série de poèmes les uns à la suite des autres sans prendre une pause entre chaque strophe et chaque poème. Plus condensé, voire plus complexe, un poème est souvent lu plus d'une fois. Difficile, pour le lecteur, de passer de l'un à l'autre comme il le fait presque instinctivement avec les mots d'une phrase et les phrases entre elles. Inséré dans une narration, le fragment poétique sort du lot, le fait éclater, exploser. Le lecteur ne peut faire autrement que de stopper momentanément sa lecture pour en savourer la langue et le style, en

comprendre le sens dont l'énoncé n'est manifestement pas garant. Le sens – l'évocation poétique d'un mot comme d'un énoncé – prend forme ailleurs, selon le pourtour plus ou moins courbe de la strophe ou du poème, et souvent en relation avec les autres poèmes du recueil, avec lesquels il dialogue silencieusement, presque imperceptiblement. Dans le théâtre de *L'Éden*, le fragment de texte poétique, qui revient à plusieurs endroits, brise effectivement le cours de la narration multiple (agencement de trois monologues). Il stoppe parfois abruptement la narration et ainsi instaure un moment de cruelle beauté comme un moment de tragique réflexion. Là aussi joue le contrepoint des oppositions durassiennes qui colorent et parfument son langage imagé.

Culture de l'ambivalence

Au fil de la discussion, j'ai consciemment choisi de me positionner dans *l'entre-deux*, c'est-à-dire de suivre, le plus près possible, les mouvements de l'écriture durassienne : ses retours, ses glissements, ses avancées, ses échappées, ses silences, ses oublis. Du coup, j'ai parfois semé le doute, embrouillé les pistes, joué sur le paradoxe pour ainsi suivre, ou mieux encore, tenter de recréer un possible chemin emprunté par Duras au cours de son parcours d'écriture. C'est ainsi que certaines lectures tendent à démontrer que la parole triomphe de tout alors qu'ailleurs est mis en avant-plan le pouvoir incommensurable du texte, figure de l'écrit, produit de l'Écriture. Une chose demeure cependant : le texte est roi. Reste à savoir, peut-être, si le texte, sédiment sur lequel le théâtre et le cinéma reposent, tire son origine de la parole ou de l'écriture. J'aime à penser, comme Derrida, qu'il n'y a plus de rapport de force possible entre les deux, que la voix et l'écrit vont ensemble comme des amoureux, main dans la main, qu'ils sont toujours là l'un pour l'autre, toujours prêts à se donner le relais. Bien que Duras proclame, pour des raisons évidentes, la suprématie du texte, je retiens la tension constante entre l'oral et l'écrit, tension qui se veut une forme de transformation, de mutation, et ce faisant de dialogue entre les deux. Ainsi la tension, comme un élément essentiel à la production de la signification.

Une tension est aussi perceptible sur le plan esthétique. Consciemment encore, j'ai glissé de l'avant-garde au postmoderne, suivant les inflexions d'une esthétique de

l'entre-deux : entre le moderne et le postmoderne, voilà qui situe bien la position instable des différentes écritures durassiennes. Ce non-lieu, entre le moderne et le postmoderne comme entre l'oral et l'écrit, ce flottement caractéristique d'une écriture de la reprise comme du ressassement, ne peut être représenté autrement que par son va-et-vient, que par l'oscillation entre les deux esthétiques dont l'une est garante de l'autre. Pour paraphraser Genette, je considère l'esthétique avant-gardiste (moderne) comme l'hypotexte de l'esthétique postmoderne (hypertexte). C'est à tout le moins le cas chez Duras. En effet, le processus de création des textes et films s'inscrit dans le cadre d'une pratique de la réécriture tant sur le plan narratif qu'esthétique. Il reste à voir si les chapitres à venir permettront de dégager un réel glissement – glissement définitif – vers une esthétique postmoderne. Pour le moment tout est *mouvement*, *déséquilibre* et *devenir*, à l'image des textes et des films convoqués dans cette première partie. Rien n'est défini, seul le doute persiste dans la reprise des écritures cycliques.

Philosophe danois, Søren Kierkegaard définit la reprise en l'opposant à la répétition, qui n'engendre ni renouvellement ni recommencement. Bien que la reprise suppose un mouvement vers l'arrière, un retour à l'hypotexte pour reprendre la terminologie de Genette (par exemple un retour au *Ravissement de Lol V. Stein* et au *Vice-consul* pour la création d'*India Song*), elle s'inscrit dans un mouvement qui va de l'avant. Dans son introduction à *La Reprise* de Kierkegaard, Nelly Viallaneix cerne bien les limites du concept :

[...] la reprise prétend retrouver ce qui a été sous une forme nouvelle concrète en se dirigeant vers l'avenir. Il s'ensuit que la véritable reprise exige une appropriation personnelle, qui est une recreation. Du coup elle devient comme toute les catégories existentielles, une catégorie paradoxale, puisqu'elle unit en elle-même le *même* et l'*autre*. Il s'agit de retrouver le premier dans le second, inchangé ou si possible, changé dans la reprise » (1990 : 17).

La reprise kierkegaardienne entretient des liens de parenté conceptuels avec le devenir deleuzien bien que les deux philosophies soient d'époques différentes. La reprise, comme le devenir, travaille le même et l'autre, autrement dit l'évolution ou la

trajectoire a-parallèle. C'est d'ailleurs ce qu'explique Royer, cependant dans des termes différents, en prenant pour exemple le cycle indien :

chaque reprise narrative, développée à travers des supports variables, entend moins compléter la version antérieure qu'y ouvrir de nouvelles failles, et annuler toute possibilité de fixer un des récits dans une quelconque plénitude, aussi bien l'histoire de Lol était-elle, dès le début du roman, déjà manquante, comme celle d'Anne-Marie Stretter ; et le bal saisi dans le travail d'une reconstitution, dont l'objet était moins de combler le manque que de l'entendre (1997 : 4-5).

Mouvement vers l'arrière du film au livre, retour au texte premier, à l'hypotexte. Au-delà de ce retour existe ce mouvement vers l'avant, crucial pour Kierkegaard comme pour Deleuze, celui-là même qui permet non pas la création de l'œuvre, par exemple la création du film par le retour au texte, mais la re-création. C'est-à-dire son renouvellement qui implique « ce qui a été » dans une forme nouvelle (changement de médium) et de façon nouvelle (modulation de la trame narrative). Voilà qui mène directement à la deuxième partie de cette réflexion, qui porte plus spécifiquement l'entre-deux-écritures : le mouvement et le devenir de l'écriture chez Duras.

PARTIE II

L'ENTRE-DEUX-ÉCRITURES

Dans la première partie, l'écriture durassienne a été explorée sous le mode narratif-poétique dans la mesure où les textes et films reposent toujours sur une narration plus ou moins ouverte et fragmentaire selon les périodes. Chez Duras, la narration laisse découvrir dans ses blancs et ses silences des fragments poétiques (blocs de textes plutôt brefs) tels ceux analysés dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma*. Ces passages prennent parfois la forme d'un court poème alors qu'à d'autres moments le texte prend des allures de poème en prose ou de prose poétique, à l'exemple de *Césarée* et d'*India Song*.

Cette deuxième partie de ma réflexion portera essentiellement sur l'entre-deux, notion essentielle à la compréhension de l'entrecriture, dont l'objectif principal consiste à cerner son mouvement. Peut-être sera-t-il difficile de ne pas succomber à la tentation de figer momentanément l'écriture, quoique l'exercice, similaire à l'arrêt sur image au cinéma, vise à suivre le flux de son évolution et non à l'arrêter définitivement. L'écriture durassienne évolue selon des motifs de transformation, de répétition, d'oscillation. Elle repose, à l'exemple de la musique, élément essentiel aux films, sur la modulation et la variation. Le travail d'écriture de Marguerite Duras passe par la réécriture, c'est-à-dire par le retranchement, l'ajout, la modulation, afin de créer un nouveau texte ou un nouveau film à partir d'une même trame narrative, qui n'est cependant pas identique en tous points. À titre d'exemple la cellule narrative du bal de T. Beach dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, qui sera reprise dans le *Vice-consul* et *India Song* (texte et film), pour se « réincarner » dans le bal de l'ambassade de France, absent de l'image dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Tant d'amour à ce bal, tant de douleur aussi qui se propage comme la peste, de Lol au Vice-consul. Au centre de cette douleur, de cet amour impossible, Anne-Marie Stretter, tantôt ravisseur, tantôt victime de cet amour.

Seront examinés ici les glissements de l'écriture comme ses trajectoires, véritables mutations génétiques. Cette quête de l'écriture vise essentiellement une « compréhension intermédiaire ». Plus justement une connaissance globale de l'œuvre qui procède de l'entre-deux-textes, de l'entre-deux-films et de l'entre-deux-textes-et-

films. Se définit aussi comme intermédial ce lieu de passage, de connexion et de convergence, qui existe entre les différentes écritures (textuelles et filmiques), les différents genres (romanesque, poétique, dramatique et filmique) et les différents discours (entre autres la critique du cinéma dominant et le discours féministe). L'analyse de ces différents territoires de passe, qui se situent au cœur même de l'histoire (thèmes, personnages, lieux, images et discours) nourrissent davantage ma réflexion que le cantonnement dans une sphère unique, à l'exemple d'une lecture qui serait complètement détachée du processus créatif de l'auteur. Tracer les trajectoires possibles de cette rencontre des écritures, prendre des sorties dissimulées, au risque de se perdre, seront des moyens envisagés pour arriver à cartographier l'entrécriture. Tourner en rond en passant et repassant par le même endroit, pour ainsi revenir au point d'origine (le point originaire chez Derrida), fera donc partie du jeu. Difficile cependant de saisir l'écriture durassienne, parce qu'elle voyage, erre et échange, se transforme dans le temps comme dans l'espace. On la trouve dans la nuit noire, féconde sur le plan créatif, comme dans les silences de l'écran. Ainsi, ma réflexion épousera la ligne brisée, le mouvement cyclique et le caractère fondamentalement répétitif de l'écriture durassienne. Le modèle du rhizome, plus que l'arborescence, me servira de fil d'Ariane dans ce labyrinthe des (ré)écritures. Les ruptures d'enchaînements dans la reprise seront des repères importants tant ma trajectoire de pensée suivra celle de l'éclatement. Ceci ne veut toutefois pas dire que l'argumentation courra dans tous les sens et sans raison apparente.

Cette deuxième partie s'appuie principalement sur l'analyse de quatre objets textuels et filmiques : d'abord les films *Le Camion* et *India Song*, essentiels à mon travail, puis le texte *L'Amant de la Chine du Nord*, qui s'est avéré tout aussi important sur le plan de la réécriture, et enfin *Les Yeux bleus cheveux noirs*, texte hybride beaucoup moins connu. J'aurai l'occasion de revenir au concept du devenir deleuzien dans la mesure où le devenir participe du mouvement de la réécriture. J'aborderai aussi l'échange entre l'actuel et le virtuel (Deleuze), notamment dans le film *Le Camion*. De plus, je ferai appel à la stimulante réflexion de Daniel Sibony, philosophe et psychanalyste préoccupé par l'entre-deux, qui s'intéresse aussi à

l'écriture durassienne comme à Marguerite Duras, figure de l'entre-deux-femmes. Les travaux de Sibony permettront de jeter un éclairage nouveau sur l'écriture durassienne qui semble prendre forme – s'écrire – dans l'intervalle entre la réalité et le fantasme, la vie et la mort. La pratique de la réécriture sera abordée à partir de *L'Amant de la Chine du Nord*, texte hybride à mi-chemin entre le roman et le scénario de film, qui s'inscrit comme un discours critique du cinéma dominant. Enfin, l'analyse du théâtre lu des *Yeux bleus cheveux noirs* permettra de discuter l'importance de la mise en scène de l'acte de lecture chez Duras, pratique par excellence de l'entre-deux-productions.

Chapitre 4 Mouvement de l'écriture et écriture en mouvement

Saisir le mouvement de l'écriture est par définition une tâche quasi impossible à accomplir. Par contre, il est possible de le décrire, de le qualifier ou de faire le tracé de son parcours. C'est le projet que je caresse ici : suivre les mouvements de l'écriture durassienne au carrefour des genres et pratiques, comprendre comment l'écriture « s'écrit », comment elle se transforme, s'inscrit dans la redite continue mais créative, poursuit son avancée dans l'éclatement. Mouvement de l'écriture à traquer, donc, mais aussi une écriture en mouvement à découvrir, à arpenter, écriture qui parfois file entre les doigts, dans des silences profonds et des plans noirs. Qu'est-ce, au fond, qu'une écriture en mouvement? Que signifie exactement cette expression? Elle désigne d'abord l'entre-deux, ce lieu dynamique dans lequel l'écriture émerge et se déploie. Le déploiement de l'écriture durassienne se fait là, dans cet espace de création qu'est l'entre-deux, dans ce mouvement de balancier qui va et vient entre les termes, principe même de la reprise sur laquelle repose la réécriture. L'écriture en mouvement rappelle aussi le présent de l'écriture, son dévoilement, ici et maintenant, sous les yeux du spectateur du *Camion*, ce film à faire, en devenir, film qui ne viendra jamais autrement que dans sa propre virtualité; film qui appelle conséquemment à l'ouvert, au multiple comme au conditionnel de la chose : de l'objet (le film) comme de l'acte (la spectature).

L'entre-deux

L'essence d'une chose n'apparaît jamais au début, mais au milieu, dans le courant de son développement, quand ses forces sont afferemies.

Gilles Deleuze (1985 : 11)

Daniel Sibony comprend l'entre-deux comme un espace, un lieu, un écart entre deux termes d'où s'exerce un double mouvement entre eux, sorte de va-et-vient générateur de sens. C'est-à-dire l'entre-deux comme lieu ou milieu de production et de création. Cette définition préliminaire de l'entre-deux fait écho, d'une part, au

concept de la reprise de Kierkegaard mentionné en conclusion de la première partie, et, d'autre part, à celui de l'intervalle ou interstice, attribué généralement à Deleuze. Je parle ici plus justement de l'entre-deux compris comme une ouverture, une brèche d'où émerge du sens. Il est important de comprendre d'entrée de jeu que Sibony n'est ni un lecteur ou un disciple de Gilles Deleuze. Cependant, je vais relever dans ce chapitre les occurrences parallèles des deux penseurs ou ce qui m'apparaît comme des points de rencontre significatifs. Dans ce contexte, l'entre-deux, forme de dialogue (ou d'entretien), participe du devenir deleuzien en tant qu'il met en rapport – en dialogue – l'un et l'autre en-dehors de la simple différence qui semble, au premier coup d'œil, séparer et diviser les deux termes d'une même équation. Ainsi le retour à l'évolution a-parallèle, qu'il faut d'ailleurs comprendre au-delà de la simple différence qui ne suffit plus. En effet, à quoi bon tracer des frontières impénétrables érigées comme des obstacles à l'ennemi? Le sujet postmoderne pense désormais autrement et à l'extérieur même de cette différenciation hiérarchique et dichotomique, qui a fait trace au fil de l'histoire des idées comme des pratiques. Le discours féministe, ses discordes, malentendus et oppositions, en est un cas de figure exemplaire.

Selon Sibony la différence est juste, là n'est pas le problème, mais certes limitée (2003 : 10). Reprenant l'exemple du couple amoureux, l'auteur souligne que

[...] ce qui s'impose à la longue c'est qu'entre un homme et une femme il y a – non pas un mur, comme disent ceux à qui leur déprime sert d'esprit – mais l'immense étendue d'un *entre-deux*, où ce qui opère n'est pas le trait de la différence – fût-il symbolisé par les traits de l'Un, ou du phallus, ou par les traits tirés de ceux qu'épuisent ces longs voyages – mais la mise en espace des mémoires et des corps, la traversée par certains gestes – d'aimance – de lieux physiques de la mémoire et de l'origine où l'on puise les énergies insoupçonnées de l'étreinte et de l'intention [...] (2003 : 10-11).

Émerge ici l'idée selon laquelle l'entre-deux se présente comme un passage. C'est-à-dire une sorte de voyage, de traversée d'un terme à l'autre (d'une personne à l'autre dans le cadre du couple), bref une modulation qui implique une transformation certaine, un ou plusieurs changements. De même, l'évolution a-parallèle du devenir deleuzien peut être considérée comme un passage, un terrain qu'il faut parcourir, une

zone – c'est aussi un temps, celui de la transformation – qui doit être traversée, un voyage au bout duquel chacun des termes poursuit sa route, transformé par l'expérience vécue, par la rencontre de l'autre. C'est effectivement le cas de la dame et de l'homme du camion, dans les textes et films éponymes, de Duras et Depardieu, seuls « maîtres » à bord du film inachevé, et ce faisant du cinéma et du spectateur dont l'expérience cinématographique est pour le moins nouvelle et imprévisible. À preuve cette rencontre entre le spectateur et le film dans la salle obscure, rencontre qui transforme à tout jamais son rapport au cinéma, à la représentation. Les cinéastes logés sous l'étiquette « nouveau cinéma », cinéma qui s'inscrit dans un rapport étroit avec son pendant littéraire, le Nouveau Roman, s'emploieront d'ailleurs à déjouer la représentation classique et à jouer, sur le plan de la construction du sens, sur l'entre-deux. Duras a parfois été classée à tort ou à raison dans cette catégorie, elle qui a toujours refusé toute forme d'étiquette. Le parallèle entre le nouveau cinéma et les films de Duras n'est cependant pas dénué de sens.

Claude Murcia se fait clair dès le départ au sujet du nouveau cinéma :

Si l'existence, la constitution et l'unité du Nouveau Roman en tant que mouvement sont problématiques, celles du nouveau cinéma le sont bien davantage, dans la mesure où tel mouvement n'a jamais existé. Aucun manifeste, aucune déclaration théorique, aucune revendication d'appartenance. Pourquoi alors une telle étiquette? (1998 : 31)

L'appellation nouveau cinéma remonte aux années soixante alors que Bernard Pingaud utilise cette expression dans le titre d'un article de 1966 publié dans *Les Cahiers du cinéma* (Murcia 1998 : 31). L'article en question, intitulé « Nouveau roman et nouveau cinéma », s'élabore autour des films *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, 1961) et *L'immortelle* (Alain Robbe-Grillet, 1962). L'expression sera reprise plus tard à différentes occasions sans pour autant présenter une définition claire du nouveau cinéma qui semblait qualifier à l'époque uniquement le cinéma de Robbe-Grillet (Murcia 1998 : 31). Il s'avère impératif de comprendre le nouveau cinéma dans son rapport au littéraire, le Nouveau Roman, avec qui il entretient des liens étroits sur le plan formel et esthétique. Le

nouveau cinéma en est un de l'entre-deux. Il s'insère effectivement quelque part entre la Nouvelle-Vague et le cinéma Rive gauche, représenté par des cinéastes tels Chris Marker, Agnès Varda, Georges Franju, Jean Rouch et Jacques Demy (1998 : 32)¹. Je dis cinéma de l'entre-deux aussi parce qu'il se situe quelque part entre le littéraire et le filmique, notamment dans les cas particuliers des romanciers que sont Robbe-Grillet et Duras, qui font du cinéma un véritable roman.

Difficile de passer sous silence la thématique de l'entre-deux qui caractérise l'univers durassien. D'où, à plus forte raison, l'appellation que je propose d'entrée de jeu, l'entrécriture, pour désigner son œuvre et le dialogue constant entre les différentes pratiques (littéraires, théâtrales et filmiques). Par exemple, l'entre-deux « vie-mort », couple dichotomique par excellence « [...] où deux entités sont non seulement 'différentes', mais en contact différencié de sorte que l'une en passe par l'autre, se confond, s'en détache, y revient, en même temps qu'elle s'en éloigne [...] » (Sibony 2003 : 12). Cet entre-deux figure parmi les plus importants et significatifs de l'écriture durassienne, de la réécriture. Sibony ajoute que « c'est tout l'espace entre vie et mort qui importe, comme lieu d'accueil des événements qui s'articulent, qui font histoire, mémoire, rappels de vie » (2003 : 12). C'est là la structure même d'*India Song*, et plus encore du cycle indien, de la réécriture comme des *Aurélia Steiner* (textes et films) dans leur rapport à l'Histoire, celle des camps de concentration juifs. C'est-à-dire que le cycle durassien repose sur l'entre-deux (lieu, espace, intervalle) compris comme un mouvement d'oscillation qui équilibre en quelque sorte les deux termes au demeurant dissemblables (quoiqu'ils peuvent être de la même espèce)², et par lequel ils seront « transformés ». Les éléments participent de la reprise, destruction (ou mort) qui engendre la création (la vie), la nouveauté. Voilà qui me ramène une fois de plus à la reprise comme à la réécriture. Tel un cycle sans fin, il semble effectivement difficile d'en sortir. Le lecteur se voit vite pris au piège, prisonnier de la toile durassienne. S'il s'avère presque impossible d'en sortir, de fermer le livre comme on met le point final à une phrase ou un texte, c'est donc dire

¹ Pour ma part, je rattache Agnès Varda à la Nouvelle-Vague.

² Sibony donne pour exemple l'entre-deux-femmes, notion sur laquelle je reviendrai sous peu dans le cadre d'une réflexion sur la relation singulière qu'entretient Duras avec ses personnages féminins.

qu'il n'y a pas frontière, et ce faisant aucune limite. À tout le moins faut-il considérer la perméabilité des frontières tant l'écriture durassienne s'inscrit dans le domaine de l'ouvert et de l'immensément grand. Le « Tout », pour reprendre l'expression consacrée de Duras : « Tout est dans tout » (Duras 2001 : 154). Mais aussi tout est possible : reprendre un texte pour le réécrire jusqu'à l'épuisement, le faire mourir en le portant au cinéma, ou ne pas tourner le film mais simplement ce qui est écrit dans le scénario, préserver sa virtualité³. C'est le constat premier du lecteur durassien, et plus encore du spectateur.

L'entre-deux manifeste et désigne ce passage « obligé » à travers l'autre terme, sa rencontre, pour revenir à la terminologie deleuzienne. L'entre-deux commande cette rencontre de l'un et de l'autre. C'est ainsi qu'il faut passer par l'autre, faire la traversée pour le rejoindre, à l'exemple du couple amoureux de Sibony. En amour comme en amitié, il est nécessaire de parcourir le chemin qui nous sépare de l'autre, sans quoi on peut difficilement parler d'amour entre deux êtres ou d'amitié entre deux personnes. J'entends par là l'impossibilité, dans un tel cas, de rapports authentiques. Il faut faire le chemin et en accepter les termes : plus particulièrement le changement, la transformation ou la modulation du sujet (du soi). Le devenir a à voir avec le cheminement, qui implique tant une poussée vers l'avant comme un bond au-dehors de soi dans une trajectoire a-parallèle de l'un et l'autre, la transformation de chacun, singulière parce qu'elle se produit à différents degrés, et le retour sur ce qui a été, mais n'est déjà plus parce que modifié par l'échange. Dans cette expérience, car le devenir deleuzien se définit aussi – ou sinon essentiellement – par l'expérience, l'un des termes est effectivement plus ou moins affecté par l'expérience de l'autre selon une intensité et des caractères qui peuvent varier. L'essentiel est que le changement ait lieu au cours du cheminement, qu'il s'opère une sorte de « révélation » engendrée par une transformation plus ou moins grande. C'est ce qui se passe chez Duras sur le plan de la création (de l'écriture), ou à tout le moins c'est ce qu'elle en dit dans ses entrevues, ce qu'elle livre en filigrane dans ses textes.

³ Un collègue m'a un jour raconté l'anecdote suivante. Assistant à la représentation en salle du *Camion*, il a rapidement compris, dès les premières minutes en fait, ce que Duras avait planifié. Il s'est alors dit, étonné : « Ce n'est pas possible, elle ne peut pas avoir été jusque là, ne pas faire le film, le lire ». Effectivement, il n'était pas au bout de ses peines lorsqu'il a assisté à la projection de *L'Homme Atlantique* dont le plan noir occupe la majeure partie de la bande-image.

Habile et riche de ses précédentes lectures, le lecteur durassien comme le critique sait lire entre les lignes. L'écriture durassienne, inachevée au sens où elle se construit sur une grammaire sans grammaire, le commande après tout. Ainsi la comparaison entre Duras et la femme du camion qu'elle « interprète » dans le film. Dans *La Couleur des mots*, entretiens menés par Noguez, Duras avance qu'elle n'est pas la femme du camion mais qu'elle en a les attributs. C'est dire qu'elle a fait sa rencontre, qu'elle s'entretient avec cette femme le temps du film, qu'elle passe par elle : ses répliques mais aussi ses mimiques, ce qu'elle voit, son attitude générale, même sa folie. C'est à la lecture du texte, improvisé par moments, car Duras improvise dans le but de déstabiliser Depardieu (stratégie théâtrale durassienne qui avoisine celle de Brecht), que l'écrivaine rencontre la femme, lui passe sur le corps. Elle la fait sienne, un peu à son image sans toutefois se confondre avec elle, l'incarner, au sens théâtral du terme. Trajectoires a-parallèle. L'abeille Duras qui puise au creux de l'orchidée vannée par le temps, l'histoire et la politique : la femme du camion. Duras sera inévitablement transformée par cette expérience. Certes, un peu moins que par le personnage d'Anne-Marie Stretter, qui l'aura hanté jusqu'à la fin de ses jours, personnage qu'elle aura eu du mal à tuer d'ailleurs. Cependant, Duras n'en sortira pas moins transformée par cette rencontre, bouleversée tant par la banalité de la femme du camion que par son aspect visionnaire. Après tout, ne dit-elle pas « Que le monde aille à sa perte ! », signalant par là non pas tant la perte du monde mais plutôt le brassement de la population, le retour à l'origine : le changement à venir, parce que nécessaire (Duras 2001 : 149). Mais le changement ne peut s'effectuer sans une vraie rencontre. C'est d'ailleurs dans la rencontre que se trouve la clé du *Camion*, dans la diversité des rencontres qu'il propose et que j'ai nommé médiations, passages qui ouvrent des voies à plusieurs niveaux et entre plusieurs termes.

Sibony avance que l'entre-deux se présente comme une terre d'accueil où les différences se rejouent (2003 : 13). L'entre-deux se définit comme un espace dans lequel aucune confrontation ou annulation des différences ne sont envisageables. Tout est passage, et conséquemment mouvement; tout est rencontre, donc dialogue. Rien n'est immuable. L'entre-deux est le terrain de la multiplicité, au sens où

l'entend Deleuze. L'écriture durassienne, qui s'érige sur un réseau complexe de devenirs textes et films, participe de la structure du rhizome décrite par Deleuze et Guattari dans l'introduction à *Mille plateaux*. Dans son ouvrage *Dialogues*, Deleuze accorde une importance particulière à l'étude de l'actuel et du virtuel qui agissent en corrélation⁴. En ouverture de texte, il signale que « [l]a philosophie est la théorie des multiplicités » et que « [t]oute multiplicité implique des éléments actuels et des éléments virtuels » (Deleuze et Parnet 1996 : 179). La multiplicité est ce vaste et vaste terrain sur lequel prennent forme les pratiques durassiennes. Sibony parle lui aussi de cette notion de passage inhérente à l'entre-deux. Il avance que chez certains écrivains l'oscillation entre deux termes est constitutive de l'écriture qui émerge de l'entre-deux. Sibony fait remarquer que tout écrivain authentique joue sur ce qu'il appelle un *entre-deux-niveaux*. Il cite en exemple Franz Kafka dont la violence de son écriture résulte de son avancée entre le rêve et la réalité. Ce que le lecteur perçoit et retient d'une lecture de Kafka est sans aucun doute la force de l'entre-deux-niveaux, de l'entre-deux-mondes, là où tout prend son sens et ne fait pas de sens à la fois, tant il s'opère un échange grandiose entre les deux. Le rapport entre la vie et la mort, la réalité et le fantasme formule, chez Duras, des rapports du même ordre. Deleuze rappelle d'ailleurs que « [t]out actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles » (Deleuze et Parnet 1996 : 179). Le souvenir et le fantasme prennent la forme de nappes de brouillard où tout peut arriver dans les textes et films durassiens – je rappelle l'incroyable aventure du film *Le Camion*. La brume épaisse se veut d'abord gênante, mais féconde au final. « L'entre-deux concerne l'articulation à l'autre » dit Sibony (2003 :15). Et pour cause : tout s'y joue, chez Kafka comme chez Duras. L'entre-deux est un « voyage d'altérité », la « partition et le partage », pour reprendre une fois de plus les termes de Sibony. Selon lui, Kafka est d'ailleurs l'incarnation d'un entre-deux-langues radical. Je me propose donc de reprendre en partie l'exemple de Sibony pour l'adapter au cas de l'écriture durassienne.

D'après Sibony, le nerf de l'écriture chez Kafka réside dans l'entre-deux :

⁴ Je m'attarderai ici plus particulièrement au dernier chapitre (annexe) intitulé « L'actuel et le virtuel », p. 179-185.

[...] l'écriture de Kafka travaille dans l'entre-deux, entre le rêve et le réel, au sillage d'une frontière entre deux niveaux de la lettre. Et là, dans cet entre-deux-niveaux de la langue (deux niveaux énergétiques très différents), l'écriture se livre au travail passionnant, subreptice, presque sournois d'interpréter une réalité, par un rêve, un rêve par une réalité (2003 :88).

Tout se joue effectivement dans l'entre-deux : dans l'infiltration de l'un dans l'autre, dans l'emprise de l'un sur l'autre, avec des retournements soudains. Chez Duras, le rêve prend la forme du fantasme (érotique ou non) ou de la vision de ce qui pourrait advenir, venir ou se concrétiser. Par exemple, le fantasme de Lol dans *Le Ravissement Lol V. Stein*. Dans ce roman, le fantasme ou la vision semblent alors recouvrir le réel, ce qui provoque la folie dans le cas du personnage de Lol. Ce recouvrement du réel par un fantasme visionnaire produit par ailleurs la virtualité du film *Le Camion* lors du passage du texte. En effet, le film demeure essentiellement une sorte de fantasme à assouvir. Le fantasme qu'incarne Anne-Marie Stretter pour le Vice-consul dans *India Song* (texte et film) lui fait perdre pied alors qu'il ira jusqu'à créer un incident public : lui demander de rester avec elle, une seule nuit. Son cri ne sera malheureusement pas entendu au sens où le fantasme demeurera fantasme, ne sera pas réalisé mais empiètera considérablement sur la réalité de celui qui aime au point de se perdre, parce que le fantasme est plus grand et plus puissant, recouvre le quotidien du Vice-consul contraint à devoir quitter les Indes. De plus, le personnage d'Anne-Marie Stretter émerge du clivage vie-mort, qui ouvre sur un vaste entre-deux. Les voix racontent celle qui est morte alors que plus tard, l'image reflétée par le miroir présente au spectateur Delphine Seyrig, qui « incarne » à la manière durassienne le personnage d'Anne-Marie Stretter.

Dans le dernier chapitre de *Dialogues*, Deleuze définit le virtuel comme une particule. La particule virtuelle, émise par la particule actuelle et aussi absorbée par elle, se caractérise par sa *brièveté* alors qu'elle est constamment maintenue par un principe d'*incertitude* ou d'*indétermination*. Ces caractéristiques rappellent certains éléments du discours tenu par Barthes au sujet de la poésie moderne de même que les propos de Noguez concernant l'écriture durassienne. Deleuze conçoit d'ailleurs qu'une perception équivaut à une particule. Il explique ainsi le fonctionnement de la

perception actuelle : « [...] une perception actuelle s'entoure d'une nébulosité d'images virtuelles qui se distribuent sur des circuits mouvants de plus en plus éloignés, de plus en plus larges, qui se font et se défont » et qui demeurent, conséquemment, en mouvement (Deleuze et Parnet 1996 : 179-180). Deleuze affirme ici que les images virtuelles ne peuvent être séparées de l'objet actuel, et vice-versa. C'est dire, en d'autres termes, que les images virtuelles « rebondissent » comme des particules sur l'actuel, qu'elles réagissent avec l'actuel. Deleuze poursuit plus loin en ajoutant que « [l']actuel est le complément ou le produit, l'objet de l'actualisation, mais celle-ci n'a pour sujet que le virtuel » (Deleuze et Parnet 1996 : 180-181). Ceci est effectivement juste, et l'exemple du film *Le Camion* est probant. En effet, cette affirmation sert à expliquer la structure actuelle et virtuelle du film, qui est passablement complexe. Car il est vrai que dans *Le Camion*, ce qui tient lieu de l'actuel, le film auquel le spectateur assiste, se fait complément ou produit, donc objet de l'actualisation, alors que cette dernière n'a pour sujet que le virtuel, c'est-à-dire le devenir-film contenu dans le texte, le film à venir, le film qui reste toujours à faire – le film en suspens. Le lecteur-spectateur a pour rôle de « compléter » le film, et pour cela il doit constamment jouer sur deux niveaux : l'actuel et le virtuel. Son rôle est grand, complexe, à l'image même du film. Comme le précise Deleuze,

[l']actualisation appartient au virtuel. L'actualisation du virtuel est la singularité, tandis que l'actuel lui-même est l'individualité constituée. L'actuel tombe hors de plan comme fruit, tandis que l'actualisation le rapporte au plan comme à ce qui reconvertit l'objet en sujet. (1996 : 181)

Voilà qui décrit bien ce qui se passe entre le spectateur et le film, qui traduit la coalescence de l'actuel (lecture du texte) et du virtuel (film à faire), ce mouvement de balancier entre ce que le lecteur-spectateur voit, mais qui n'est pas le film comme tel puisqu'il s'agit d'une lecture de celui-ci, et ce qu'il imagine, c'est-à-dire ce qu'il crée de toute pièce à partir de ce qui est lu devant lui. Par conséquent, *Le Camion* est un film dont le statut est étrange, hors de l'horizon d'attente, dirait Jauss, dans la mesure où « la fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de représenter le réel, mais aussi de le créer » (Jauss 1978 : 33).

Je retiens de cette lecture deleuzienne que l'actuel s'entoure de d'autres virtualités. Deleuze ajoute qu'une particule peut créer des éphémères, qu'une perception évoque des souvenirs (Deleuze et Parnet 1996 : 183). Ce premier mouvement que j'ai décrit et expliqué est toujours présent chez Duras, et à plus forte raison dans le cycle indien. Dans la deuxième partie de son article, Deleuze va plus loin et précise que le mouvement inverse est aussi possible. J'ajoute qu'il demeure présent et actif dans les films *Le Camion* et *India Song*, tout particulièrement. Ce mouvement inverse a pour effet la coalescence de l'actuel et du virtuel, voire même, et c'est le cas du film *Le Camion*, l'indiscernabilité des deux termes. Par exemple, il est difficile pour le lecteur-spectateur de discerner le film de son projet, film en devenir, film à faire. Deleuze explique la coalescence de l'actuel et du virtuel comme suit :

Mais le mouvement inverse s'impose aussi; quand les cercles se rétrécissent et que le virtuel se rapproche de l'actuel pour s'en distinguer de moins en moins. On atteint à un circuit intérieur qui ne réunit plus que l'objet actuel et son image virtuelle : une particule actuelle a son double virtuel, qui ne s'écarte que très peu d'elle; la perception actuelle a son propre souvenir comme une sorte de double immédiat, consécutif et même simultané (Deleuze et Parnet 1996 : 183).

La pratique de la réécriture, celle-là même qui tisse le vaste et complexe réseau du cycle indien, fait appel au souvenir. Je dirais même plus : dans le cadre du cycle indien, la réécriture repose essentiellement sur le souvenir, à l'exemple des textes et films *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. À la suite du philosophe Henri Bergson qui a étudié la mémoire, Deleuze avance que

[l]e souvenir est l'image virtuelle contemporaine de l'objet actuel, son double, 'son image en mémoire'. Aussi y a-t-il coalescence et scission, ou plutôt oscillation, perpétuel échange entre l'objet actuel et son image virtuelle : l'image virtuelle ne cesse de devenir actuelle, comme dans un miroir qui s'empare du personnage, l'engouffre, et ne lui laisse plus à son tour qu'une virtualité, à la manière de *La Dame de Shanghai* (Deleuze et Parnet 1996 : 183).

Certes à la manière de *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles (1948), mais plus manifestement à la manière durassienne dans le jeu des miroirs que met en scène *India Song*, et de manière encore plus subtile dans *Son nom de Venise dans Calcutta*

désert où le reflet visuel présent dans *India Song* (à l'aide des miroirs) disparaît au profit des voix qui se reflètent dans le miroir sonore qu'est l'écho. Il est vrai que dans *India Song*, lors de la séquence du bal, « [l']image virtuelle absorbe toute l'actualité du personnage [Anne-Marie Stretter est déjà morte], en même temps que le personnage actuel [l'actrice Delphine Seyrig] n'est plus qu'une virtualité » (Deleuze et Parnet 1996 : 184). Dans les faits, est toujours présente dans cette scène de bal une oscillation entre l'actuel et le virtuel de même que dans *Le Camion*. Dans *Le Camion*, par exemple, il y a indiscernabilité entre le film qui se déroule sous les yeux du lecteur-spectateur et le devenir-film du texte (film à faire et non actualisé à l'écran) contenu dans le film. « Cet échange perpétuel du virtuel et de l'actuel définit un cristal » selon Deleuze (1996 : 184). L'explication fournie par Deleuze quant à la coalescence des deux termes, leur indiscernabilité, prend tout son sens dans les exemples filmiques que sont *Le Camion* et *India Song* :

L'actuel et le virtuel coexistent, et entrent dans un étroit circuit qui nous ramène constamment de l'un à l'autre. Ce n'est plus une singularisation, mais une individuation comme processus, l'actuel et son virtuel. Ce n'est plus une actualisation mais une cristallisation (Deleuze et Parnet 1996 : 184).

Échange, oscillation, va-et-vient, permutation, corrélation, indiscernabilité. Ce sont là des termes qui marquent ce qui se passe, ce qui se joue dans l'intervalle des écritures que représente l'entrécriture, et plus particulièrement dans les deux films clé de ma réflexion. Si le présent définit l'actuel, l'éphémère caractérise le virtuel, deux aspects qui évoluent côte à côte dans les deux films, qui voyagent sur une ligne a-parallèle.

Cette réflexion sur l'entre-deux comme lieu et espace d'échange, de production de sens, comme force aussi, qui m'a poussé de l'avant vers l'actuel et le virtuel, m'incite à repenser, ou plutôt à recadrer la pratique de la réécriture sous le signe de la mémoire. Maurice Blanchot avance dans *L'entretien infini* que la poésie est mémoire, « oublieuse de mémoire » comme l'indique le titre du chapitre en question, mais « [l]a mémoire est [aussi] la muse » (1969 : 459). Poétique, l'écriture durassienne se fait aussi mémoire : mémoire intime, fictionnelle et historique, et parfois les trois à la fois, comme dans le cas des *Aurélia* dont les textes et films

participent de la réécriture, de cette poétique de la mémoire. Cette pratique constitutive de l'écriture durassienne permet en quelque sorte de préserver le souvenir, de le consigner dans une histoire qui joue plus souvent qu'autrement entre-deux-niveaux comme dirait Sibony, soit, chez Duras, entre l'(auto)biographique et le fictionnel, entre l'histoire et l'Histoire, entre la réalité et le fantasme, la vie et la mort. Consigner, donc, une histoire qui sera toujours répétée et ce faisant renouvelée, à l'image des textes et films issus du cycle indien. À mon sens, la pratique de la réécriture inscrit l'œuvre durassienne dans le cadre plus large d'une poétique de la mémoire, et ainsi annule d'une certaine manière le caractère éphémère du souvenir (fictif, réel ou historique) comme le caractère éphémère du virtuel. Par exemple, dans *Le Camion*, l'image actuelle du présent passe (celle de l'acte de lecture dans la chambre noire) alors que l'image virtuelle du passé (tout l'écrit) se conserve. L'échange entre les deux images n'a lieu que dans la cristallisation, rappelle Deleuze, là où tout est possible, conséquemment dans l'entre-deux, moment et lieu où l'indiscernabilité des termes fait surface, est inévitable, pour reprendre la formule tragique durassienne. C'est ainsi qu'ils échangent leur rôle respectif et qu'ils poursuivent tous deux une trajectoire a-parallèle dans un même circuit.

L'absence et l'oubli, thèmes privilégiés par Duras, participent aussi de l'origine. De fait, l'absence et l'oubli parcourent son œuvre, la structurent. Sibony dit explorer dans son livre une constellation d'entre-deux qui gravitent autour du « vide » originel, des entre-deux dans lesquels l'origine exprime son absence (2003 : 26). L'origine laisse toutefois des passages à franchir dans un espace, l'entre-deux, qui se veut dynamique. Chez Duras, le vide « originel » ramène constamment à l'entre-deux : entre la Parole et l'Écriture, entre la voix et l'écrit. Comme l'explique Sibony, l'origine éclate en tout sens sous la forme d'entre-deux « [e]t c'est comme tel un moyen de penser la situation (2003 : 26). C'est d'ailleurs pourquoi je privilégie cette approche de l'origine et de l'entre-deux qui, comme la conception deleuzienne de l'actuel et du virtuel, ne peuvent exister l'un sans l'autre. Ce passage par l'origine, qui prend ici la forme du questionnement et de l'analyse, s'avère un moyen efficace pour penser le dialogue des écritures durassiennes. Par ailleurs,

si l'origine est un complexe de traces vivantes, alors pour qu'une trace se traduise, il faut qu'elle puisse s'éclipser. Pour qu'elle s'exprime « dans » autre chose, il faut que sa prégnance s'atténue, sinon la « traduction » est en panne ou ne démarre pas. Nous sommes une piètre machine d'écriture, qui doit oublier *ceci* pour retenir cela; « cela » est à la fois retenu et marqué d'oubli; sa couleur d'oubli fait nos délices nostalgiques. Mais dans la nostalgie on oublie que l'objet du désir c'est l'oubli, que ce qu'on veut ce n'est pas le retour de « cette chose-là » mais l'atteinte de mémoire qu'elle était, le don et la perte de mémoire... (Sibony 2003 : 31-32).

Ce réseau complexe de traces, l'origine, s'inscrit dans une poétique de la mémoire qui se présente – et c'est là le paradoxe selon Sibony – non pas comme un lieu de stockage de données (de traces vivantes) mais comme une pulsation multiple : « [...] elle rattrape ce qu'elle lâche, elle lâche pour retenir, et ses appels sont des forces de rappels » (2003 : 32). C'est ainsi que fonctionne l'écriture durassienne, comme appel mais aussi comme force de rappel. Le texte *India Song* rappelle ses matrices littéraires. Le film rappelle évidemment le texte mais il appelle aussi le film à venir : *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Cette force d'appel et de rappel, c'est l'écriture dans son mouvement, dans sa transformation, donc dans son appel à devenir autre : ces différents passages, voyages, terrains à parcourir et modulations. L'origine se fait ainsi pulsion. Or la psychanalyse freudienne a démontré qu'une pulsion ne peut être assouvie comme un besoin (Lacan). D'où ce retour constant à l'origine par laquelle le lecteur-spectateur doit passer et à laquelle il doit revenir sans jamais n'y rester, au risque de se faire lui-même prisonnier. L'écriture est aussi une pulsion, une pulsion créative, qui ne peut – tel est le sort de la pulsion – être entièrement satisfaite. C'est d'ailleurs pourquoi Duras y retourne, passe par des germes, des épisodes essentiels qui, pour la plupart, se lovent dans son quotidien – et particulièrement dans le quotidien de son enfance.

Voilà qui m'amène à Duras : Duras l'écrivaine comprise comme une entre-deux-femmes, sujet passionnant et révélateur du troisième chapitre de l'ouvrage de Sibony, qui éclaire mes intuitions sur l'écrivaine comme sur l'écriture des femmes. Sibony dit que « [l]es femmes vivent cette question de l'origine avec une acuité charnelle » (2003 : 141). Propos à teneur essentialiste qui n'est toutefois pas sans fondement, car il est vrai que le discours féministe pris dans son ensemble (il existe

de multiples variantes au discours féministe) fait passer l'identité féminine par le corps. De fait, la littérature féminine du XX^e siècle, et plus encore des vingt dernières années, met en scène le désir et la sexualité féminine – *L'Amant* est un bon exemple. Cette remarque est d'autant plus pertinente en tant le XX^e siècle littéraire et cinématographique se voit marqué par la multiplication des pratiques autobiographiques, toujours en progression aujourd'hui. La sexualité, le désir et le fantasme, qui travaillent et passent par le corps, font effectivement partie de la sphère intime mise en valeur et explorée à travers l'écriture et le cinéma des femmes, de manière de plus en plus radicale – je pense ici au récit érotique autobiographique *La Vie sexuelle de Catherine M* (Catherine Millet, 2001), aux textes autobiographiques d'Annie Ernaux comme aux films de Catherine Breillat. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'affirmation de Sibony, à savoir que les femmes écrivent, pensent et produisent avec leur corps parce qu'elles ne peuvent faire autrement. La cinéaste française Agnès Varda le dit ainsi dans le film *Filmer le désir*, réalisé par Marie Mandy (2000) :

Être femme c'est être née dans un corps de femme. C'est là que ça commence. On peut toujours aller avec Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme on le devient », tout ça. Ça c'est la littérature, la pensée, les esprits. Mais on est née dans un corps de femme. Comment ne pas tenir cette donnée pour essentielle? Nous sommes dans un corps de femme nous les femmes (0 :03 :08-0 :03 :39)

Cette donnée est par conséquent importante. Les propos de Varda font d'ailleurs écho à ceux d'Hélène Cixous. Le concept de l'écriture féminine, proposé dans *Le Rire de la Méduse* (1975), marque effectivement l'inscription d'un point de vue féminin (subjectivité féminine), ce qu'explique aussi Varda par la suite. Les femmes doivent regarder et non plus seulement être regardées. La femme cinéaste se regarde, regarde la femme, explore le monde d'un point de vue féminin. Pour Cixous, l'écriture provient de l'intérieur, prend naissance dans le corps, lieu même de la jouissance. L'écriture durassienne n'est pas étrangère à cette conception de la créativité qui passe par et sur le corps, le laboure de l'intérieur. Duras affirme d'ailleurs dans *La Vie matérielle* que

Le corps des écrivains participe de leurs écrits. Les écrivains provoquent la sexualité à leur endroit. Comme les princes et les gens de pouvoir. Les hommes, c'est comme s'ils avaient couché avec notre tête, pénétré notre tête en même temps que notre corps. Chez les amants qui n'étaient pas des intellectuels, cette espèce de fascination jouait aussi (1987 : 87).

Plus tard elle ajoutera : « On ne peut pas écrire sans la force du corps » (E 25). De surcroît, l'écriture comme l'identité du personnage d'Aurélia dans les *Aurélia Steiner* (textes et films) passe par le corps, par la jouissance – il en est ainsi du personnage de Lol V. Stein, de ses fantasmes. Enfin, j'ajoute que pour la cinéaste Maya Deren⁵, l'aspect féminin d'un film se joue dans la temporalité qui épouse la *métamorphose*. Elle considère féminine la forme temporelle de ses films parce qu'elle participe de la transformation, par le mouvement dans le temps, et ce dans la continuité. Cette continuité que permet la technique du montage va de l'avant, vers un devenir, vers ce qui résultera de la succession des plans, car l'image comme telle ne compte pas. De fait, l'attente de la prochaine image est beaucoup plus importante pour la cinéaste. La métaphore de la femme enceinte qui doit attendre, qui est placée dans l'attente de ce qui se transforme en elle dans son propre corps, et viendra par la suite, symbolise la forme temporelle féminine qui est la sienne⁶.

L'entre-deux-femmes est un espace et un passage possible entre une femme qui n'est pas encore et l'*Autre* comme femme supposée accomplie, dit Sibony. La mère et la fille demeurent un exemple probant. Cependant, le cas de Duras fait davantage référence à l'intitulé suivant : « Entre une femme et elle-même », titre de la réflexion de Sibony qui analyse le rapport singulier qu'entretient Duras avec l'écriture, et en particulier avec ses personnages féminins. Comme l'annonce d'entrée de jeu Sibony, « [c]ette fois ce n'est pas une mère et sa fille, mais une femme écrivain et ses créatures, ses héroïnes » (2003 : 154). J'avais eu l'intuition en librairie, à la vue de l'ouvrage de Sibony, que l'entre-deux agissait ou était repérable à un tout autre niveau que celui des passages de l'écriture. Voilà qui confirme ce que j'ai

⁵ La théorie et pratique expérimentale de Maya Deren seront abordées dans la dernière partie de cet ouvrage.

⁶ Voir à ce sujet le chapitre 3 du documentaire de Martina Kudláček, *In the Mirror of Maya Deren* (Autriche/Suisse/Allemagne, 2003).

précédemment esquissé au regard de la femme du camion et d'Anne-Marie Stretter. C'est-à-dire ce lien très fort qui unit l'écrivaine à ses personnages, ce voyage de l'écriture qui l'amène à traverser la plaine comme le temps, écart spatio-temporel qu'elle doit franchir, qui les sépare d'elles, ses héroïnes. Mais ce voyage « forcé » la ramène toujours à elle-même : Duras la femme, Duras l'écrivaine. C'est avec justesse et lucidité que Sibony poursuit ainsi sa réflexion sur Duras :

La figure de l'origine sera celle de l'écriture créatrice censée suinter de son corps de femme pour irriguer l'entre-deux entre elle et le monde – qu'elle perçoit et qu'elle écrit – dans un face à face où il se révèle que cet entre-deux est entre elle et elle-même. C'est très bien dit dans *La Vie matérielle* où elle parle d'elle en direct, sans le fard de la fiction (2003 : 154).

Si tout passe par l'écriture, tout passe aussi par elle-même dans un jeu de miroir du monde qui lui renvoie toujours son propre reflet, cette femme-écriture selon Sibony :

Elle, la Femme-creuset d'écriture, la donneuse de vie écrite, creusée d'écriture infinie. C'est comme écrivain qu'elle est la Femme; son double ou son image n'est pas l'une de ses héroïnes mais l'écriture par quoi elle les double, les enveloppe, les surmonte (2003 : 157).

Duras le dit explicitement dans *La Vie matérielle* : elle écrit pour elle seule. L'écriture se fait miroir de l'écrivaine. C'est par elle, l'écriture, que Marguerite Duras *double, enveloppe et surmonte* ses propres héroïnes : « Donc, voyez, j'écris pour rien. J'écris comme il faut écrire il me semble. Je n'écris même pas pour les femmes. J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles » (*VM* 59). C'est ce que j'ai avancé précédemment à propos de la femme du camion, à savoir que Duras ne se représente pas dans ses propres personnages. Ainsi Duras n'incarne pas, au sens littéral du terme, ses créatures car « [é]crire c'est sortir de soi, c'est laisser des traces de ce conflit pour un tiers, ou pour soi en tant que tiers » (Sibony 2003 : 149). « Écrire ce serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens », confirme Duras dans *La Vie matérielle* (1987 : 33). Dans le court texte intitulé « Le bloc noir », Duras explique effectivement, comme le souligne d'ailleurs Sibony,

que l'écriture se situe à l'extérieur de soi (et non pas à l'extérieur du corps), mais plus encore, et c'est ce qui est frappant d'ailleurs, qu'elle prend forme dans l'entre-deux comme dans la confusion des temps. C'est ce qu'elle propose dans le triple récit des *Aurélia Steiner*, qui donnera lieu à deux films. L'histoire des *Aurélia*, et plus encore le personnage Aurélia, jeune fille de parents juifs, s'inscrit dans une temporalité des plus confuses et multiples qui joue sur la frontière entre réalité et de la fiction. L'hypothèse présentée par Sibony, celle de l'entre-deux-femmes, me semble ainsi des plus stimulantes.

Sibony identifie Duras l'écrivaine à la *Femme-écriture*, c'est-à-dire à une femme qui fait corps avec son double : l'écriture. Femme-écriture car elle possède littéralement ses personnages, à l'exemple d'Anne-Marie Stretter évoquée plus tôt, pour ensuite les déposséder, les avaler pour les faire siens, une fois l'écriture passée sur eux. C'est que Duras connaît très bien l'effusion de l'écriture alors qu'elle se place entre la création et le monde qu'elle décrit à son image, et non le contraire. Sibony précise qu'elle modèle le monde à l'image de ses propres créations de sorte que le réel soit le reflet du monde décrit par elle dans ses livres comme dans ses films. J'ai souvenir d'une rencontre avec Noguez lors de laquelle il a raconté à l'assemblée une anecdote exemplaire de ce rapport inversé au réel, de cette emprise des personnages sur elle, l'écrivaine⁷. Noguez a sorti de la poche de son pantalon une carte postale datant du temps de Lol V. Stein, enfin quelques années après la parution du roman. À la vue de cette carte postale écrite de la main de Duras, le public a été renversé, et plus encore lors de sa lecture. Je ne me rappelle pas avec exactitude les phrases écrites par Duras à Noguez, mais j'ai encore la vive impression que l'auteure construisait la réalité à l'image de celle décrite par elle et inventée par elle dans ses propres textes. C'est ainsi qu'elle lui a écrit : *Je me suis retournée et j'ai vu Lol marcher vers la mer. Puis je ne l'ai plus revue*. Ce qui importe ici c'est le sentiment qui se dégage d'une telle affirmation. J'en ai eu le frisson, je me souviens, assise là sur ma chaise dans une salle de cours plutôt morne alors qu'il prononçait les mots,

⁷ Cette anecdote a été racontée par Noguez lors du colloque *Marguerite Duras : L'image inventée par le texte*, organisé par Caroline Proulx et Maïté Snauwaert, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal, dans le cadre du 73e Congrès de l'ACFAS (du 9 au 13 mai 2005), Université du Québec à Chicoutimi.

puissants et justes, écrits de la main de l'auteure. J'ai tout de suite compris ce qu'avance Sibony, à savoir que Duras vivait dans la réalité d'un monde qu'elle avait créé de toute pièce. Elle parlait de son personnage, Lol, comme d'une femme qu'elle avait déjà fréquentée, connue. Elle parlait d'elle comme d'une amie perdue, un être cher à jamais disparu. Il s'agissait pourtant d'un personnage de fiction, un personnage de roman. Les exemples abondent dans ce sens. Ainsi le monde qui se fait à l'image d'*India Song*, alors que le rapport inversé demeure impossible chez elle tant tout part d'elle qui voit, qui se fait visionnaire, imagine :

Une femme est passée devant elle quand elle avait huit ans, et elle l'avait comme soufflée, possédée, dépossédée. Maintenant c'est elle qui la possède du bout de son stylo acéré; elle la renomme, la rattrape : Anne-Marie Stretter. Retournement : la Femme-écriture ressaisit l'Autre-femme, passée comme un éclair. Elle ravit l'autre femme, à la force de l'écrit, dans le même instant, celui de toujours. Elle sera la limite du ravissement de ses héroïnes – toutes femmes un peu exsangues, exténuées d'être eues à ce point, surplombées par leur mère, par leur mère-en-écriture; toutes folles d'elle (Sibony 2003 : 157).

Dans cette logique de pensée, l'Autre, cette autre femme qui l'habite et qui l'attire au-delà d'elle-même pour ensuite revenir sur elle, c'est l'écriture : l'écriture comme origine, l'écriture qui fait corps avec elle. C'est ainsi qu'il faut passer par là, par l'écriture, et faire le voyage vers soi au travers de toutes ces autres, les personnages féminin, nombreux et importants dans son œuvre. Duras les surplombe toutes parce que folle d'elles, les possède pour mieux posséder son écriture, voire se posséder elle-même⁸.

Le Camion ou le devenir-film⁹

UN ROND-POINT DANS LA ZONE INDUSTRIELLE
DE PLAISIR. *Tout autour, terrains vagues.*
Roulottes.
Au loin, la Z.A.C. (zone d'aménagement
concerté).

⁸ La critique connaît bien les problèmes d'alcoolisme qu'a vécu Duras, ce glissement d'elle dans la dépendance dont elle fait état entre autres dans *La Vie matérielle* (23-28) et *Écrire* (23).

⁹ Cette section a fait l'objet d'une publication intitulée « La chambre noire du Camion » in Brian Stimpson et Myriem El Maïzi (dir.). *Marguerite Duras : l'écriture dans tous ses états*. Paris : Minard-Lettres Modernes, 2007. Le texte original a cependant été modifié et augmenté.

Le camion est là. Moteur face à nous. Il démarre. Il avance vers nous, puis oblique. Ses roues balaient l'écran. Il disparaît. Réapparaît autour du rond-point. Disparaît. Rond-point vide.

Le film est commencé (C 9).

Au commencement (ou ce qui tient lieu de commencement), la disparition du camion. À l'origine du déploiement de l'écriture, la chambre noire, *camera oscura* : chambre de lecture, chambre d'écriture, lieu de possibilités, de dialogue. Le passage de l'écriture par la voix se fait ici et maintenant comme partout ailleurs ; la parole de l'écrit résonne, fait écho dans les ténèbres de la nuit noire. La nuit durassienne est création, imagination. C'est de la nuit noire que naît l'écrit, le film. C'est dans la nuit noire de l'écrit, de la chambre, que se trouve l'imaginaire perdu du spectateur qui se fait ici, plus que dans d'autres films, lecteur, créateur : écrivain, à l'image de Duras elle-même. Cependant, « [...] l'imaginaire de l'histoire, c'est quand même [Gérard] Depardieu qui l'incarne », rappelle Duras à Noguez qui l'interroge au sujet du film. « Je dis ce que je vois. Et je le raconte, je le transmets à Depardieu » (Duras 2001 : 137).

La chambre noire du *Camion* rappelle la chambre claire de Barthes, un lieu dans lequel l'empreinte d'une écriture (photographique chez Barthes, textuelle et filmique chez Duras) prend essentiellement forme. Barthes avait été « [...] saisi à l'égard de la Photographie d'un désir "ontologique" : je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était "en soi", par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images » (2002 : 791). La majorité des écrits durassiens témoigne d'un désir ontologique de l'écriture. Dans le texte *Les Mains négatives*, l'image (fixe) des mains colorées transparaît sur les parois de la grotte. Cette empreinte de l'avant, les mains négatives, prend forme là où l'homme a crié pour nommer, pour identifier l'écrit liminaire, fragments d'une poésie de la Création qui prend naissance dans l'union du corps, de l'esprit et de la terre :

L'homme est venu seul dans la grotte
face à l'océan
Toutes les mains ont la même taille
il était seul

L'homme seul dans la grotte a regardé
dans le bruit
dans le bruit de la mer
l'immensité des choses

Et il a crié

Toi qui est nommée qui est douée d'identité je
t'aime

Ces mains
du bleu de l'eau
du noir du ciel (MN 96)

C'est avec le film *Le Camion* que Duras a tenté d'accéder à l'essence de cet acte vital, écrire, pour en saisir son mouvement, l'événement de ce qui a eu lieu, au lieu de l'impossible selon Mireille Calle-Gruber (2003 : 61). De la pratique expérimentale durassienne est née une conception hégémonique du texte au regard de l'image filmique, dont le pouvoir éclatant émerge d'une grammaire antérieure à toute grammaire, originelle. Calle-Gruber la décrit comme la *grammaire d'avant la grammaire* qui « [...] vient du corps, l'organique le spirituel : elle est grammaire poématique : où *consistent* corps du monde, corps humain, corps de langue » (2003 : 61)¹⁰.

Le lieu volatil de l'événement permet d'accéder au creux de l'écrit filmique, d'en sonder ses moindres replis dans lesquels l'écrit se love et se déploie, comme enroulé sur lui-même. Duras a évoqué à plusieurs reprises l'importance accordée à sa maison de Neauphle, celle dans laquelle elle a imaginé les personnages du cycle indien, ainsi que sa chambre, qu'elle cite abondamment dans un de ses derniers textes, *Écrire*. Non seulement la chambre d'écriture est innombrable, note avec justesse Calle-Gruber, voire multiforme, car elle est aussi voyage, errance et lieu de transit : « [...] écrire fait chambre » (2003 : 63). Lieu transitoire, la chambre noire du *Camion* (comme la salle obscure, lieu de projection) sert la conception d'une forme

¹⁰ Souligné dans le texte original.

d'écriture filmique en devenir qui se fait ailleurs, déborde du cadre : une écriture qui voyage. La chambre se présente comme le lieu où prend forme l'imaginaire, là même où il s'érige, se présente au dehors par le biais de la voix qui le projette hors-cadre. Calle-Gruber voit dans cette chambre noire de l'écriture un espace mythologique, lieu de possibilités par excellence puisque c'est là, dans ladite chambre, qu'« il arrive », que « ça arrive » : « [...] fable, voix, corps, miroir – les mots, des mots. Il arrive : la voix délivrée de l'histoire » (2003 : 63). Le lieu de l'écriture est ainsi significatif. Comme pour le choix des mots, le choix du lieu de tournage demeure incontournable, est choisi avec soin. Rien n'est laissé au hasard. Duras voulait effectivement filmer cette chambre (Duras 2001 : 142). Et pour cause : ce lieu semble préexister à l'écrit, lui donner naissance. Cette chambre, comme cette formule, la lecture, c'est aussi une forme de grammaire avant la grammaire. le temps de l'avant.

Le Camion repose sur son texte, sur des mots qui font image. Il raconte, par sa lecture, ce qu'aurait été le film si le contenu du texte avait été tourné. C'est pourquoi j'avance le néologisme *cinématexte*, qui rend bien compte de sa double nature comme de son hybridité : l'expression cinématexte marque l'oscillation entre le textuel, médiatisé par un dialogue « théâtral » (Duras lit, donc dit le texte à Depardieu qui l'écoute), et le filmique (la caméra filme la mise en scène de cette lecture). Il s'agit là, comme de l'ensemble des films durassiens, d'un cinéma de la littérature, pour reprendre l'expression évocatrice de Noguez (2001 : 17). La mise en scène du *Camion* met en avant-plan « la puissance de prolifération du mot » (MDM 45). Dans l'entretien avec Michelle Porte qui suit le texte *Le Camion*, Duras affirme « [qu']ne lecture vue, une première lecture vue, feuillets à la main, c'est autant du cinéma – sinon davantage – que le jeu du contenu de cette lecture ou de sa représentation » (C 87). C'est essentiellement sur le texte que repose l'entreprise du *Camion*, sur l'écrit porté par la voix : « L'écriture, dit Duras, contient tout, y compris le cinéma » (MDM 45). Ceci confirme d'ailleurs la primauté du texte, et conséquemment l'emprise du mot sur l'image. Au fil de ses films, cette emprise sera toujours plus grande, exerçant une forme de déconstruction de l'image (comprise comme la représentation mimétique d'une réalité), allant même jusqu'à l'effacer complètement, à l'exemple

du plan noir dans *L'Homme atlantique*. Dans ce film, le plan noir symbolise à la fois l'impossible représentation et la nuit noire, féconde sur le plan créatif. En affirmant « [...] c'est pas rien le cinéma, mais à côté [du texte] c'est beaucoup moins », Duras confirme derechef la plus-value du texte compris comme l'origine du filmique (*MDM* 22). Conséquemment, le texte est roi, et c'est ce que Duras proclame, parce que beaucoup plus suggestif et évocateur que l'image filmique traditionnelle dont le rôle sert principalement l'imitation et la représentation.

Il est vrai que la puissance d'évocation du texte que met de l'avant le cinéma durassien est singulière. Cette hégémonie textuelle confirme assurément les visées quelque peu « scabreuses » de l'image filmique qui, selon Duras, tue littéralement l'imaginaire du livre. L'ouverture sur l'imaginaire que permet le mot est certainement « visible » dans le *Camion*, là où toute tentative de représentation fictionnelle est vaine, où la voix et la construction des phrases servent ce que Duras appelle un *sens suspendu*. Ce sens suspendu correspond à la troisième dimension cinématographique que propose Patrick Brun dans *Poétique(s) du cinéma*. Il s'agit d'une dimension autre, produit de la rencontre entre le son et l'image. Cette rencontre entre le son et l'image rappelle d'ailleurs celle de l'image-temps deleuzienne, notion sur laquelle je reviendrai sous peu. D'entrée de jeu, Brun souligne la singularité du cinéma durassien, problématique en tant qu'il résiste aux modèles d'analyse sémiologique et esthétique-phénoménologique, en plus de relever son caractère énigmatique (2003 : 59). Bien que le cinéma durassien semble déjouer le principe fondateur de l'art cinématographique qui, selon Brun, réside dans « [...] la création d'une présence d'un monde possible dans l'esprit du spectateur », il avance que ses films « [...] sont plus que jamais du cinéma [...] » (2003 : 59). Paradoxalement, le cinéma durassien est représentation en tant qu'il s'intéresse plus particulièrement à représenter l'irreprésentable : l'absence, ce vide de la représentation, l'impossibilité de représenter, c'est-à-dire les silences de l'écran. L'irreprésentable du *Camion*, c'est le mouvement même de l'écriture en train de se faire ici et maintenant. L'absence de représentation mimétique du texte est en cela un procédé marquant puisqu'elle donne accès, par la suggestion et l'évocation (des procédés foncièrement poétiques) à des imaginaires possibles. Elle contribue donc à la création de ce sens suspendu, de cette

troisième dimension qui surgit de l'entre-deux : entre le texte, porté par la voix, et sa non-représentation écranique, absente, qui lui confère tout son potentiel créateur, une force comme une puissance hors du commun. Ainsi suspension de l'œuvre elle-même, c'est-à-dire « désœuvrement » dans la mesure où le film n'existe que dans cet entre-deux-statuts des œuvres qu'il contient et dont il fait lui-même partie.

Le texte, à la rencontre des images non représentatives, met à la disposition du spectateur un potentiel créateur aussi puissant que celui du livre puisqu'il n'impose à aucun moment les personnages du *Camion*. Par cet évitement calculé et volontaire de toute forme de représentation visuelle, *Le Camion* ne réduit pas le texte à l'image ni ne met un point final au texte. Conséquemment il n'y a pas, chez Duras, de relations hiérarchiques possibles. Le système d'opposition binaire fait plutôt place au paradoxe. De même, le film *India Song* ne rejette ni la représentation ni la narration, mais les fait plutôt travailler différemment, de manière à recouvrir le vide créé par son absence, et ainsi ouvrir une brèche sensible sur un imaginaire possible que Brun nomme la troisième dimension cinématographique. L'image que projette l'actrice Delphine Seyrig impose cependant au spectateur une représentation visuelle du personnage d'Anne-Marie Stretter, qui malheureusement demeure incrustée comme une empreinte photographique obstinée, se grave sur la rétine puis reste en mémoire. Cette représentation du personnage originel a pour effet « pervers » de contaminer, voire de miner la lecture subséquente des textes tirés du cycle. L'imaginaire du lecteur, véritable espace de création virtuel aux potentiels illimités, est inévitablement affecté par la représentation filmique malgré le décalage volontaire entre la bande-son et l'image. L'esthétique de la ruine et de la désolation que proposent les images évidées de ses personnages dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* arrivent malheureusement trop tard : Seyrig et Stretter ne font désormais qu'une dans l'imaginaire du lecteur-spectateur. C'est ainsi que *Le Camion* annonce une ère cinématographique nouvelle quant à la construction du sens. Tout en marquant une coupure avec les films précédents, il sert aussi de pont à ce qui suit, prépare à l'inévitable *Homme Atlantique*.

En photographie, l'expression « chambre noire » désigne un espace obscur qui sert de laboratoire pour le développement des pellicules sensibles. C'est dans la chambre noire que l'image photographique apparaît magiquement sur la pellicule et le papier photographique, que la lumière s'imprègne sur un support, comme l'encre de la machine à écrire ou de la plume sur le papier vierge. Paradoxalement, la chambre noire du *Camion* sert essentiellement au texte, et conséquemment la voix, bien plus que l'image filmique qui perd son pouvoir de représentation. Les images semblent en effet contenir une sorte de vide plein signifiant dont le centre se trouve bien au-delà de l'image.

Dans la chambre noire du *Camion*, lieu de la mise en scène et du tournage, le texte se fait entendre pour la première fois par la voix de Duras. Ainsi la chambre noire sert de lieu d'expérimentation et de création quasi spontanée. La lecture du texte est improvisée puisqu'une répétition, en préparation au tournage, aurait sans doute prédisposé Depardieu au jeu, ce que Duras voulait éviter : « Si on avait lu le texte avant, si on l'avait répété, même pour le lire ensuite, on l'aurait joué » (C 87). Cette spontanéité du tournage marque le caractère expérimental du cinéma durassien. En effet, la spontanéité – ou l'improvisation – du texte oriente l'expérience singulière du comédien qui se retrouve complètement désarmé, visiblement dérouté par la situation peu commune dans laquelle il est placé, autant que celle du spectateur, peu familier avec le degré de participation que requiert le film. Il faut se rappeler que *Le Camion* était – et est encore aujourd'hui – tout à fait unique en son genre. Le spectateur de l'époque n'avait rien vu ni expérimenté de tel auparavant.

Contrairement à d'autres textes durassiens qui ont servi à la création d'autres films, il n'est aucunement nécessaire d'insérer des images permettant de recréer ce que Pasolini nomme le « scéno-texte », un texte intermédiaire tel le scénario, dans un film tel *Le Camion*. Il demeure en cela nettement différent des films *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* qui le précèdent. Il est celui qui incarne le mieux la négation du cinéma et son déclin : il marque le véritable triomphe du littéraire sur le filmique, du mot sur l'image. Lors du passage de Marguerite Duras à Montréal en avril 1981, Yann Andrea a confirmé que son cinéma « [...] est moins d'image pour un peu plus de texte [...] ». Dans *Le Camion*, c'est une espèce d'image

zéro » (*MDM* 17). Le sous-texte d'Andréa évoque le degré zéro de l'écriture selon la formulation barthienne, à savoir que tout le cinéma du *Camion* se joue, effectivement, au plus près de l'énoncé interne : « Je dis le Camion comme j'entends l'écriture se faire »¹¹. Le degré zéro de l'écriture filmique se situe précisément dans cette médiation audiovisuelle du « scéno-texte » à l'aide d'une voix, celle de Duras, portant dans son rythme le flux de l'écriture qui se déploie dans le temps présent du récit filmique. Le spectateur assiste ainsi au dévoilement de l'écriture.

Questionner l'origine de l'écriture c'est penser son mouvement, ses trajectoires multiples. Il faut voir l'étalement, les directions, les retours et replis, les ondes de chocs comme les points de fuite. On y cherche précisément l'origine mais non pas l'origine au sens convenu du terme, soit un point fixe dans le temps passé. Pourtant, l'origine ne semble plus une fin en soi lorsqu'on considère, comme Duras d'ailleurs, que l'écriture voyage, qu'elle *est* voyage. Derrida préfère effectivement le terme « originaire », qui permet d'éviter la confusion tout en précisant la chose, d'autant plus qu'il ne croit pas en l'existence d'un centre, alors que Deleuze conçoit le commencement à partir du milieu. Pour Sibony, l'origine ne se résume pas à l'infranchissable limite qu'on ne peut dépasser. Sa thèse sur l'entre-deux, sur l'origine en partage, confirme qu'il n'y a effectivement pas de centre, c'est-à-dire de point stable à partir duquel tout s'organise. Au contraire, il existe toujours deux termes qui échangent. Dans cet esprit, l'origine se fait médiation en tant qu'elle « [...] induit les voies de passages; les passes, les voyages » (Sibony 2001 16). C'est ainsi que le film *Le Camion* fait transiter le spectateur par l'origine. De fait, Duras l'invite à faire le voyage de l'origine, et conséquemment de l'écriture, à passer par là, et en cela à traverser l'entre-deux : entre le mot, dicté par la voix, et l'image, médiatisée par la caméra. C'est le mouvement même de l'écriture filmique en train de se faire sous les yeux du spectateur que *Le Camion* met en scène à la seule lecture du texte : cette absence de représentation qui donne lieu au dévoilement d'une écriture, du film à faire. Le film *Le Camion* demeure une écriture en devenir dont le déroulement du film en est effectivement le flux créatif, qui ne peut être extrait pour fin d'analyse

¹¹ L'auteure n'a malheureusement pu retracer la référence exacte de la citation.

sans le figer complètement. Ouvrant sur de multiples parcours de lecture et imaginaires possibles, *Le Camion* multiplie plus que tout autre film durassien les possibilités de dialogues et de rencontres, ce que j'appelle des moments de médiation (ou instants médiatisés). Ainsi la rencontre entre Duras et Depardieu dans la chambre noire, car c'est là que tout a commencé pour elle, lorsque les rideaux sont tirés et que la nuit (noire) tombe, au moment où l'écriture devient possible : entre Duras, Depardieu et les spectateurs, là où une deuxième ouverture, qui se multiplie à l'infini, s'ouvre à partir de la (re)présentation filmique; entre le texte médiatisé par la voix et les images, celles de l'acte de lecture comme celles prises de l'intérieur du camion en mouvement. Avec ses multiples voies de passages (médiations), le système filmique du *Camion* est à ce point dynamique qu'il est vain de tenter toute forme de schématisation pour en retirer son essence (ce que j'ai montré ailleurs¹²). Il n'est possible de saisir qu'un instant figé, et par conséquent peu représentatif de l'écriture qui se déploie à l'extérieur du cadre et tout autour, dans un espace autre qui existe à l'état de flottement. *Le Camion* a pour ainsi dire lieu ailleurs. Il se manifeste dans l'entre comme au-delà du cadre, dans une nouvelle dimension d'où émerge le sens suspendu. Tout a lieu dans l'interstice, dans ce « Vous voyez ? » qui crève l'écran oralement, mais qui ne montre rien, ne représente pas, sauf qu'il dit tout à la fois, énonce l'ensemble des possibilités.

À l'exemple de Depardieu, le spectateur de la salle obscure expérimente pour la première fois une lecture filmique, sorte de livre audio-visuel conçu pour plus d'un lecteur, ouvert sur une pluralité de possibilités de représentations virtuelles. En présentant l'acte de création durassien, c'est-à-dire la mise en scène de l'écriture par l'intermédiaire d'une lecture, *Le Camion* propose une réalité qui n'est ni faussée ni réductrice. Si l'origine ne se résume plus à une finalité comprise comme une forme de cul-de-sac, la chambre noire s'offre alors comme lieu originel – originaire dirait Derrida – de création et de médiation. Il s'agit d'un espace (milieu) dans lequel a lieu le déploiement et le dévoilement d'une écriture singulière qui va toujours de l'avant,

¹² Dans le cadre du Colloque de l'Association canadienne d'études cinématographiques (ACEC) de 2001, j'ai démontré qu'une systématisation du film *Le Camion* était peu utile à la compréhension de son écriture filmique qui, par définition, est essentiellement en mouvement. Voir « L'irreprésentable représenté : *Le Camion* de Marguerite Duras ». Texte inédit. Voir aussi mon mémoire de maîtrise, Marguerite Duras : adaptation, réécriture, intermédialité ? (Université de Montréal, 2001).

en partant de l'intérieur vers l'extérieur : de l'intérieur vers l'extérieur de la chambre noire, de Marguerite Duras vers le spectateur, du texte vers le spectateur, mais aussi du texte vers une troisième dimension, l'imaginaire, vers un au-delà de l'image.

C'est donc dans une chambre noire particulière que l'expérience de la création cinématographique a lieu, car ce qui en résulte n'est pas tant une image du texte qu'une image de sa lecture : une écriture de passage. Dans la chambre d'écriture, ce sont les mots lus par Duras qui se transforment en images sonores, qui font image pour le spectateur, le mot étant plus intemporel selon Duras. Le mot offre en cela un potentiel imaginaire considérable alors que toute représentation visuelle affaiblit, au contraire, l'imagination du spectateur.

De la chambre noire du *Camion* émerge un dialogue dans lequel les questions vont de l'avant, s'ouvrent sur un film à venir. Dans *Dialogues*, Deleuze explique qu'il faut sortir des questions par le mouvement qui surgit dans le dos du penseur. Ainsi, il ne s'agit pas de revenir inlassablement à la question, activité inutile et fort ennuyeuse qui risque de faire manquer la prochaine sortie. Néanmoins, « [...] pendant qu'on tourne [efficacement] en rond dans ces questions, il y a des devenirs qui opèrent en silence, qui sont presque imperceptibles » (Deleuze et Parnet 1996 : 8). L'interrogative « Vous voyez », employée à plusieurs reprises par Duras, est moins une insistance insoutenable qu'un emploi efficace de la reprise – sorte de redite positive – qui génère un potentiel imaginaire toujours plus vaste et complexe parce que tendant vers une autre structure : le film à venir, imaginaire parce que non actualisé à l'écran. Dans *L'Expérience hérétique*, Pasolini définit « [l]e scénario comme une structure tendant vers une autre structure » (1976 : 156). Forme intermédiaire et porteuse d'un « devenir film », le film *Le Camion*, essentiellement inachevé, et en cela intermédiaire, se place en miroir au côté du texte auquel il fait écho. Le dialogue demeure, c'est-à-dire que la rencontre a lieu entre l'auteure et l'acteur, mais l'histoire comme telle ne fait pas l'objet d'une représentation. Bien sûr, j'aime à penser que Duras « incarne » le personnage de la femme du camion, qui possède d'ailleurs ses propres caractéristiques : « Petite. Maigre. Grise. Banale. Elle a cette noblesse de la banalité. Elle est invincible » (C 65). Est aussi possible de croire,

dans une certaine mesure, que Depardieu représente l'homme du camion. Ce ne sont pourtant que des possibilités, rien d'autre. Au risque de me répéter, l'histoire du *Camion* n'y trouve pas sa représentation. Elle ne figure donc pas des acteurs mais plutôt des *actants*, sorte de lecteurs qui ne sont pas des personnages. Ils ne jouent pas; ils lisent et parfois improvisent.

Cette rencontre dans la chambre noire s'ouvre sur le vide et l'absence de ce qui n'a pas lieu à l'image (ce qui ne veut pas dire que cela n'a pas lieu ailleurs), mais aurait pu avoir lieu, le recouvre, multipliant les possibilités signifiantes, les points de fuite vers l'extérieur, vers cet ailleurs où *ça a finalement lieu* : « Les devenirs, c'est de la géographie, ce sont des orientations, des directions, des entrées et des sorties », dit Deleuze (1996 : 8). C'est dans la chambre noire que se dessine (virtuellement) le plan d'un univers en suspens, constamment modulé et différé par l'oscillation d'une écriture qui va et vient, repasse inlassablement, et dont l'ancrage chancelant se situe quelque part entre deux ouvertures potentielles, deux points de fuite qui permettent de sortir de cette lecture-entretien. Les questions qui ponctuent la narration sont des portes d'entrée et de sortie permettant de faire le voyage de l'écriture en tant qu'elles participent de son mouvement, de la création du film à venir. Elles sont, en cela, essentielles à son déploiement.

C'est ainsi que la force du *Camion* réside dans l'ouverture et le dynamisme de sa forme livresque, et plus particulièrement dans le truchement d'une lecture imposant une voix, qui, par l'intermédiaire du texte, produit virtuellement une image. Le sens ne provient donc pas des images, car elles ne sont pas représentatives du contenu du « scéno-texte » que lit Duras. Il faut par conséquent le chercher ailleurs. Ce sont les mots inscrits sur les feuillets, images acoustiques de cette lecture-entretien, qui donnent naissance à des images virtuelles, mentales et imaginaires, uniques parce que personnelles à chacun des spectateurs. Se dégage alors du *Camion* une véritable écriture filmique : une empreinte essentiellement textuelle (le texte structure tant la narration que son récit), à la fois visuelle et sonore (il s'agit d'une lecture filmée), toujours en mouvement et par définition insaisissable, dont les significations possibles se retrouvent dans l'ouverture créée dans l'entre, dans cette

zone de flottement, espace situé entre Duras et Depardieu, entre la lecture filmée et sa représentation qui n'a pas lieu, entre Duras et le spectateur.

Les potentialités de l'ouverture entre la voix et l'image (la disjonction ou dissociation entre les deux) sont exemplaires de l'imaginaire libre que suscite le mot sur la page lors de la lecture. L'espace invisible entre le visuel et le sonore correspond à un univers de potentialités virtuellement signifiantes que la représentation visuelle courante tend à évider de ses interprétations possibles. Le contenu potentiel et virtuel du « scéno-texte », le film à faire, flotte ainsi comme un objet fantôme, diaphane. Son spectre prend forme entre Duras et Depardieu, oscille entre la lecture, les commentaires et les questions formulées par ce dernier. Le spectateur ne voit pas le film à faire, celui contenu dans le « scéno-texte »; il voit autre chose. Pourtant il est bien là, en creux de l'image filmique, en proie à être reconnu. *Le Camion* devient, se transforme dans l'attente de son dévoilement immédiat qui le fait exister, virtuellement.

Acte de parole, le dialogue entre Duras et Depardieu fait naître une liberté absolue de voir pour le spectateur : il fait voir sans montrer, à la manière du livre, libère l'imaginaire du spectateur en exposant virtuellement le film à faire. C'est dans la chambre noire, véritable lieu de création, que Duras et Depardieu sont enfermés. Paradoxalement, cet espace fermé est totalement ouvert sur un au-delà de l'image (l'imaginaire) comme sur une série de films virtuels personnels à chacun des spectateurs. Ainsi à chacun son *Camion*, puisque le spectateur est appelé à faire son propre cinéma alors que le film contient tout l'écrit, et, il va sans dire, tous les films : « Et ce film que je ne ferais pas, quand j'en parle, il contient les autres films, c'est ça que j'ai découvert » (C 87). Virtuel, *Le Camion* recèle un potentiel créateur d'une profondeur insondable.

La lecture filmée du *Camion* soutient plus que tout autre film la liberté de l'imaginaire livresque comme source de représentation et d'interprétation, et en déplace le sens qui se situe non plus à l'image, mais au-delà du cadre. Cette lecture, de concert avec sa non représentation, instaure un nouveau « mode de lecture » filmique qui participe d'une nouvelle forme de spectature dont le « voir » n'est plus le centre, n'est plus assujéti au « dire ». Le spectateur, placé devant un acte de

parole, prend part à une situation d'oralité médiatisée (mise en scène par Duras et filmée à l'aide d'une caméra) dans laquelle il doit d'abord écouter parce qu'on lui raconte une histoire qu'on ne montre pas, puis au besoin fermer les yeux afin d'imaginer ce qui n'est pas représenté. Cette mise en scène singulière confirme le pouvoir extraordinaire de l'imaginaire libre de toute forme d'image imposée; elle témoigne de cette liberté octroyée par la voix durassienne, triomphante, qui renvoie inlassablement au texte. Ainsi, dans cette conception particulière de l'écriture, la chambre noire représente le lieu par excellence de la libération de l'imaginaire du spectateur, d'où son importance.

Le Camion marque un point important dans l'évolution de la cinématographie durassienne. Il représente le déclin de la représentation alors que *L'Homme Atlantique* symbolise davantage la mort de l'image. Au contraire du sens littéral de l'expression « chambre noire », aucune représentation photographique ou filmique n'émerge de ce laboratoire de la parole. Dans *Le Camion*, Duras abolit toute forme de représentation mimétique du texte en jouant sur les frontières du littéraire et du filmique, déjouant ainsi les limites du cinéma, transgressant plus que jamais les conventions établies. Toutefois, si les images de l'acte de lecture comme celles provenant du camion n'illustrent pas la rencontre entre l'homme et la femme, elles suggèrent fortement son échec et son absence, celle qui n'aura jamais lieu à l'écran. Duras propose ainsi une représentation virtuelle et plurielle, commandant plus que jamais la participation du lecteur-spectateur qui, dans le confort de la salle obscure ou de son salon, suit les intonations et le rythme de sa voix comme s'il lisait les pages d'un de ses textes. Peut-être fermera-t-il les yeux, présage de l'écran noir de *L'Homme Atlantique*, pour mieux imaginer le camion, l'homme et la femme :

Quand on est enfermé dans la pièce, c'est à partir de cet enfermement dans la chambre noire qu'on voit le camion. C'est identique à ses yeux fermés. Elle [la femme du camion], elle voit à partir de ses yeux fermés. L'intolérable du monde, elle le voit encore plus si elle ferme les yeux, et moi je vois le camion encore plus si je ne le vois pas. (C 102-103)

Il est vrai que l'absence du camion est plus évocatrice que sa représentation. Duras reprend de l'écrit la figure du manque qu'elle transpose au cinéma : « C'est par le manque qu'on dit les choses, c'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière, et par le manque à vivre qu'on dit la vie, par le manque du désir qu'on dit le désir par le manque d'amour qu'on dit l'amour », je l'ai déjà dit, mais il est d'autant plus important de le dire ici¹³. Le spectateur du *Camion* ne se trouve plus au cinéma au sens traditionnel du terme; il est plutôt placé devant une lecture, devant une écriture poétique (l'écrit durassien ne montre pas, il suggère) qui prend forme sous ses yeux. Il se trouve par conséquent devant les potentialités et les virtualités de sa genèse. Duras se sert du potentiel suggestif du manque textuel et visuel à combler, libérant ainsi l'imaginaire du spectateur trop souvent limité par le rôle mimétique et citationnel que joue l'image au cinéma.

¹³ Cité dans Michelle Royer. *L'Écran de la passion. Une étude du cinéma de Marguerite Duras*. Nebo : Boombana Publications, 1997, p. 36. Cette citation provient du documentaire *Duras filme* réalisé par Jérôme Beaujour et Jean Mascolo pendant le tournage d'*Agatha ou les lectures illimitées*, Paris, Médiane films, 1981.

Chapitre 5 Le devenir de l'écriture

Le devenir de l'écriture durassienne, c'est l'écriture elle-même en tant que pulsions de vie et de mort. Dans *Le Vocabulaire de la psychanalyse*, J. Laplanche et J.-B. Pontalis définissent les pulsions de vie comme une

grande catégorie de pulsions que Freud oppose, dans sa dernière théorie, aux pulsions de mort. Elles tendent à constituer des unités toujours plus grandes et à les maintenir. Les pulsions de vie, qui sont désignées aussi par le terme d'Éros, recouvrent non seulement les pulsions sexuelles proprement dites mais encore les pulsions d'autoconservation (Laplanche et Pontalis 2004 : 378)

Contrairement aux pulsions de vie, les pulsions de mort se tournent vers l'intérieur, tendent à l'autodestruction. Elles seraient, selon Laplanche et Pontalis, secondairement dirigées vers l'extérieur, « [...] se manifestant alors sous la forme de la pulsion d'agression ou de destruction » (2004 : 371). Au cœur de l'écriture durassienne, les pulsions de vie et de mort animent le mouvement créateur, celui de la reprise, qui engendre dans un même mouvement la destruction et la création. Pratique de l'entre-deux, la réécriture se présente comme une entre-deux-pulsions dont le travail de destruction du texte condamne sa propre représentation à l'écran. Les pulsions de mort habitent le texte, à l'exemple du personnage du grand frère dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Cependant, l'écriture durassienne n'est pas seulement affaire de destruction. Les pulsions de vie, qui permettent la création d'un nouveau texte ou d'un nouveau film, sont essentielles au bon fonctionnement de la réécriture. Il faut néanmoins détruire, donc passer sur le texte, le labourer, pour arriver à raconter différemment l'histoire de la mère comme il faut aussi oublier, momentanément, le désir de l'enfant pour Hélène Lagonelle et le Chinois du Nord, afin d'être en mesure de le recréer. C'est ce qu'implique toute modulation, structure « musicale » sur laquelle repose l'écriture de Marguerite Duras.

La réécriture

Évoquer la « réécriture », c'est d'emblée s'installer dans la strate pulsionnelle de l'activité d'écriture.

Philippe Spoljar (2002 : 69)

Il est vrai, et d'autant plus du point de vue psychanalytique, que l'écriture durassienne naît et grandit dans la perte. Duras entretiendra sa vie durant un rapport de meurtre avec le cinéma compris comme une forme de projet mythique (voire mystique), qui deviendra peu à peu un signe patent du travail du deuil et de la mélancolie que sous-tend la pratique de son écriture, lovée dans la redite et le ressassement¹. C'est en effet dans la perte – dans l'absence ou le manque, dirait Duras – que l'écriture durassienne trouve son plein épanouissement, sa force, à la rencontre de la répétition qu'implique la réécriture comme principe fondamental d'une poétique de la mémoire. Dans son article « Réécrire l'origine. Duras dans le champ analytique », Philippe Spoljar définit la réécriture en ces termes :

La réécriture se présente, chez Duras, comme le principe du déploiement et de l'élaboration d'un deuil interminable, une construction scripturaire qui croise cette autre tâche infinie d'en découdre avec cet objet qui ne veut ni vivre ni mourir, ne peut se situer ni dedans ni dehors. Ce qui est perdu balise le champ de l'originaire et sous-tend paradoxalement une métaphorisation au long cours par laquelle objets et liens n'ont de cesse de se redéfinir et de se repositionner respectivement sans qu'aucune 'bonne forme' ne recouvre l'absence qui la fonde. (2002 : 70)

Faute de repères solidement ancrés dans une trame fixe entre les objets, l'instabilité du sens demeure le socle sur lequel repose le réseau complexe des « multiples scénographies du devenir » durassien (Spoljar 2002 : 71), cartographie des mouvements et trajectoires d'une écriture aventureuse, qui voyage à travers le temps comme dans l'espace. L'absence de repères fixes auxquels le lecteur-spectateur serait susceptible de se raccrocher en cas de tempête engage l'instabilité du sens, commande la dispersion de l'unité narrative en des germes éparses, quoique repérables (ex. le bal), de même que l'activité de reconstruction de nouveaux rapports que le lecteur-spectateur doit prendre en charge. Au risque de me répéter, le texte le

¹ Voir à ce sujet « La maladie de la douleur : Duras » (Kristeva 1987 : 227-265).

commande, inscrit ce rôle inévitable du lecteur-spectateur parce qu'essentiel à la construction du sens comme à l'élaboration de l'œuvre.

Selon Maurice Blanchot, le chant poétique est né du ressassement et de l'oubli. « Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois (1969 : 459). Dans le même esprit du ressassement et de l'oubli que commande le poétique, Alazet parle de la « [r]épétition comme parcours, relance et inaboutissement, comme matière fictionnelle et objet de désir, comme substance de l'écriture et rythme de l'avancée » (Alazet *et al.* 2002 : 5). La redite et la répétition font écho à la reprise de Kierkegaard où le *même* et *l'autre*, les deux termes de l'entre-deux, échangent entre eux selon le principe des vases communicants. C'est-à-dire que les deux termes sont essentiels l'un à l'autre tant ils se positionnent dans le désir de l'autre. S'effectue alors un retour au *même* pour (re)découvrir *l'autre* qui résonne sur le premier, le pousse à aller de l'avant, pour ensuite revenir au *même* parce qu'au fond lié à lui, bien que fondamentalement différent.

Les Yeux verts est sans doute l'endroit où Duras a exprimé le plus vivement la destruction que commande la réécriture, son passage destructeur dans le noir, le vide de l'oubli. Le court texte intitulé « Le livre. Le film » m'est apparu comme un exemple patent des pulsions de mort qui assaillent l'écriture durassienne, la motivent en quelque sorte :

Le livre. Le film

Ce matin, j'ai été obligé de confronter la fin du « Vice-consul » avec un texte que j'ai écrit il y a des années, je me demandais si j'avais repris ce texte dans la fin du livre. J'ai donc relu une partie du « Vice-consul ». Chose extraordinaire, je me suis aperçue que j'avais oublié le livre. Je l'ai oublié parce que le cinéma est passé dessus, parce que j'ai fait le film *India Song*. J'ai retrouvé le livre dans un émerveillement et une grande émotion, et pendant la lecture, les *India Song* ont été perdus.

Lol V. Stein est restée intacte, enfermée dans le livre, cloîtrée dedans. Avec Aurélia Steiner Paris, l'enfant de sept ans, la petite fille de la guerre et des tours noires, il faudrait peut-être que je ne fasse pas de film non plus. Qu'elle reste dans le livre, comme une proposition absolue et intranscriptible. Infernale (YV 65).

Ce texte explicite concrètement le fonctionnement de l'écriture, qui passe inévitablement par l'oubli. Transparaient ici les entrelacs de la mémoire durassienne,

celle des textes et des films, ainsi que le caractère intermédial d'une écriture qui voyage, se transforme. Duras réfléchit sur le passage du littéraire au filmique, processus récurrent de création qui fait travailler ensemble les pulsions de vie et de mort. Après l'écriture d'*India Song*, proche parente du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul*, Duras passe sur le texte avec le film. Bien que *Le Ravissement* et *Le Vice-consul* ne soient pas repris entièrement mais partiellement dans le film (ce sont les épisodes du bal de S. Thala devenu le bal de l'ambassade de France et les bribes du récit de la mendicante qui sont repris), la trame narrative demeure sensiblement la même : *India Song* s'ouvre sur une photo posée sur un piano, symbole du souvenir d'Anne-Marie Stretter, rappel de l'amour impossible entre elle et le Vice-consul. La mémoire du lecteur-spectateur est alors doublement sollicitée. D'une part le texte originel, considéré d'emblée comme le scénario du film, s'avère un texte indépendant et différent, un scéno-texte dans lequel la réécriture est déjà programmée. D'où l'appellation *écriture en devenir* puisque le texte commande une pièce ou un film à faire. C'est ainsi que le devenir-film du texte *India Song* présuppose ce qui est à venir : des mises en scène théâtrales mais aussi et surtout deux films qui se suivent, quoique complètement différents, *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, prescrits par l'écrit. D'autre part, la mémoire du lecteur-spectateur est sollicitée par des hypotextes, dont *Le Ravissement* et *Le Vice-consul*. Dans son effort de réminiscence, le lecteur-spectateur fait ressurgir à la mémoire des souvenirs de ses lectures et de ses visionnements. L'écriture fait entrer le lecteur-spectateur dans le réseau mémoriel du cycle indien, un réseau complexe et ouvert dans lequel la discontinuité des liens entre les textes fait office de ligne directrice. Il s'agit bien sûr d'une ligne brisée. La discontinuité de cette ligne lui permet toutefois, et c'est là une des forces de l'écriture durassienne, de créer de nouveaux liens, ce faisant de réécrire, par la lecture, les textes et les films. Le cycle se poursuit avec le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, qui reprend intégralement la bande sonore d'*India Song*, sur laquelle Duras juxtapose de nouvelles images, faisant ainsi jaillir des souvenirs de lecture et de visionnement qui permettent de créer d'autres liens. À chaque fois que Duras repasse sur un texte avec le film, elle semble effectivement l'effacer. Dans le passage du littéraire au filmique, la réécriture oublie volontairement le texte. De

façon similaire, la relecture (une variante de la réécriture puisque toute lecture est en fait une écriture), fait jaillir l'oubli du film, qui semble s'être effacé à son tour. C'est par la confrontation de la fin du *Vice-consul* avec un texte qui précède qu'elle remonte le cours de sa mémoire, ne sachant plus très bien si elle avait repris ce vieux texte dont elle ne mentionne pas le titre – l'a-t-elle oublié? C'est lors de la relecture de ce dernier qu'elle retrouve le livre, effacé momentanément par les traces de l'écriture filmique qui sont passées sur le texte. La reprise d'une œuvre, qui permet sa réécriture, ne va pas sans l'oubli momentané de l'un au détriment de l'autre. Il en résulte que la mémoire des textes et films demeure toujours fragmentée et incomplète. Écriture du manque, la réécriture, car elle laisse tomber certaines informations, créant ainsi espaces vides qui doivent être remplis par le lecteur-spectateur – ces espaces lui sont d'ailleurs destinés. Duras joue volontairement avec sa propre mémoire, qui semble – peut-on seulement en être assuré? – lui faire défaut, et celle du lecteur-spectateur à qui elle assigne un rôle particulièrement essentiel : combler les vides du récit, écrire (créer) tel l'écrivain. C'est ainsi que le lecteur-spectateur de Marguerite Duras est un lecteur modèle, au sens où l'entend Umberto Eco. Il doit non seulement actualiser « une chaîne d'artifices expressifs », entre autres le tissu de non-dits, l'écriture du manque, mais aussi remplir les espaces blancs et les interstices².

Si la mémoire est fortement sollicitée lors de la réécriture et de la lecture active du lecteur-spectateur, c'est parce que le texte est paresseux, selon Eco. Par conséquent, il demande nécessairement une coopération active et consciente de la part du lecteur-spectateur – ce qui est une évidence dans le « cas » durassien puisque sa pratique de l'écriture est tout à fait singulière – qui ne peut avoir lieu autrement que par le souvenir. De plus, le texte est construit sur de nombreux espaces blancs et interstices à remplir; il prévoit un certain parcours de lecture (plusieurs chez Duras). Pour suivre ces nombreux parcours intrinsèques au texte, la mémoire du lecteur-spectateur devient indispensable : c'est elle qui est sollicitée et qui entretient la collaboration essentielle avec le texte. Dès lors, Duras se joue de la mémoire et mélange aux événements autobiographiques des créations purement fictionnelles. Le

² Au sujet du lecteur modèle, voir Umberto Eco. « Le lecteur modèle » in *Lector in fabula*, p. 61-83.

texte, comme le film, trouve son origine entre la réalité et la fiction. Elle joue aussi avec les souvenirs de ses productions, reprenant des fragments de trames narratives (un personnage, une phrase-clé, un titre) pour les projeter dans une autre œuvre, un autre médium. Enfin, elle joue avec la mémoire et les souvenirs du lecteur-spectateur, cherchant à travers son écriture trouée et son esthétique du manque à le déjouer, le tromper, allant jusqu'à vouloir sa perte, celle de la mémoire : l'oubli d'une œuvre. Ainsi, elle sème le doute. Le lecteur-spectateur puise dans sa mémoire des souvenirs textuels et filmiques alors qu'il n'est pas en mesure de discerner la réalité de la fiction (certains textes semblent plus autobiographiques que d'autres). En outre, il ne sait plus toujours très bien faire la différence entre ce qu'il a lu ou vu et ce qu'il n'a pas vu ou lu, tant les liens tissent un tricot serré, tant les entrelacs de la mémoire se reconfigurent continuellement. À la lecture des *Yeux verts*, les souvenirs remontent à la surface, de façon consciente ou non, sans trop le vouloir parfois. C'est dans un grand émerveillement et dans une grande émotion que je retrouve le livre, alors que ma mémoire oublie temporairement le film, et que le livre disparaît le temps du visionnement, sans pour autant l'effacer complètement. À chaque lecture comme à chaque visionnement, quelque chose se perd, quelque chose se gagne. C'est là le fonctionnement même de la réécriture qui passe sur le film, le texte, puis restitue le texte, le film, en partie altérés par le travail de l'écriture et de la mémoire.

Le texte-film ou roman cinématographique

Afin d'approfondir ma réflexion sur la réécriture, j'ai choisi de discuter du « curieux » livre *L'Amant de la Chine du Nord*, texte hybride issu du processus de la réécriture. « *Le livre aurait pu s'intituler : L'Amour dans la rue ou Le Roman de l'amant ou L'Amant recommencé* » (ACN 11). Voilà comment Duras débute son roman (est-ce un roman?), un court texte qui fait office de préface dans lequel elle explique brièvement son projet de réécriture. Car il s'agit bien là de *L'Amant recommencé*, réécrit et remanié, ce qui n'est pas sans lien avec le projet d'adaptation cinématographique de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud, film plutôt décevant mais surtout à l'opposé des visées cinématographiques durassiennes. Le film d'Annaud s'inscrit dans une démarche esthétique et formelle à contre-courant de celle de Duras

dont le projet d'écriture (qui inclut le cinéma) s'avère plutôt une expérience avant-gardiste, voire subversive.

Cette reprise de *L'Amant* fait figure de (re)commencement, de retour à ou passage par l'origine, voyage inévitable dans le cas de Marguerite Duras. *L'Amant de la Chine du Nord* tente de (re)mettre les choses en place, de (re)construire le puzzle : l'histoire de la mère contre les barrages du Pacifique. Dans la préface, Duras parle de la mort du Chinois comme d'une motivation à l'écriture. Il faut cependant comprendre qu'elle a aussi écrit ce genre de roman, plutôt cinématographique, afin de contrer les adaptations maladroites (voire médiocres) de ses livres, d'où l'usage fréquent de notes ou fragments prescriptifs qui laissent en fait peu de latitude pour l'adaptation.

Ce n'est pas une scène de bal qui ouvre *L'Amant de la Chine du Nord* mais une fête, événement festif similaire. L'image d'une célébration et de l'union d'un couple est tout de même présente, rappel d'une cellule narrative importante du cycle indien contenue dans *Le Ravissement de Lol Stein* et ce qui suivra, les matrices littéraires des films *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. De cette première scène qui pourrait servir tant les planches de théâtre (« La nuit est venue. C'est le même décor. »)³ que l'image au cinéma (écriture scénaristique, écriture qui fait voir à l'écran), je retiens sa brièveté, l'utilisation des verbes d'action et du présent de l'indicatif. Écriture à venir, sous la forme d'un film, donc écriture incomplète au sens où le texte est comparable au scéno-texte de Pasolini, cette structure intermédiaire qui tend vers une autre structure. *L'Amant de la Chine du Nord* fait partie de ses textes qui ne demandent qu'à prendre vie au-delà du scriptural. Comme le scéno-texte, il commande sa propre mise en scène.

Cette mise en scène sera celle du cinéma, et elle cherchera plus que toute autre à réaffirmer le pouvoir cinématographique, similaire à celui du texte dans l'esprit durassien, comme à confirmer le pouvoir d'évocation du cinéma. Mais prenez garde chers lecteurs, car :

³ ACN, p. 14.

C'est un livre.
 C'est un film.
 C'est la nuit (*ACN 17*).

Duras le précise d'emblée : il s'agit là d'un livre mais aussi d'un film, et de surcroît la nuit, créative et féconde dans l'univers durassien. Le film que présente virtuellement *L'Amant de la Chine du Nord*, comme la majorité des films réalisés par Duras, est doté d'une voix off, celle inscrite dans le texte :

La voix qui parle ici est celle de l'écrit, écrite, du livre.
 Voix aveugle. Sans visage.
 Très jeune.
 Silencieuse (17).

La voix est celle de L'Écrit, originaire. C'est la voix de l'écriture qui transparaît dans ce film qui n'aura jamais lieu, qui ne sera jamais réalisé. Cette voix écrite est semblable à celle du *Camion* : elle voit. C'est par l'intermédiaire du personnage féminin que le lecteur voit chez Duras (pas toujours mais fréquemment), comme si toutes les femmes durassiennes, à l'image de Duras elle-même, parce qu'elles s'y reflètent, savaient comment voir et quoi voir. Comme si les femmes de Marguerite Duras étaient créées à son image. La voix sert de guide, ouvre la porte sur l'imaginaire, le virtuel de la représentation à venir :

Devant nous quelqu'un marche. Ce n'est pas celle
 qui parle.
 C'est une très jeune fille, ou une enfant peut-être.
 Ça a l'air de ça. Sa démarche est souple. Elle est pieds
 nus. Mince. Peut-être maigre. Les jambes... Oui...
 C'est ça... Une enfant. Déjà grande.
 Elle marche dans la direction du fleuve (*ACN 18*).

L'emploi du « nous » confirme la présence du lecteur-spectateur et de l'auteure qui participe à la mise en scène en tant que figurant. Du « nous » le texte passe au « on », glisse vers une écriture impersonnelle qui n'implique ni le spectateur ni l'auteure, désormais à l'extérieur de la scène filmée. Voyeur, le lecteur-spectateur est désormais placé à l'écart, comme l'auteure d'ailleurs, mais elle dirige tout de même le film, demeure près de la caméra. Cependant, le point de vue qu'inscrit le « on » n'est ni

celui de l'auteure ni celui du lecteur-spectateur. L'emploi du « on » signifie justement le changement de point de vue, plus objectif en quelque sorte ou à tout le moins plus neutre, celui de la caméra :

La jeune fille oblique vers le parc, elle va voir le lieu de la fête derrière la grille. On la suit. On s'arrête face au parc (ACN 19).

Cette voix *voit*, incarne le regard même de la caméra. La caméra suit la jeune fille, la traque, et c'est là que le film commence, virtuellement. Le lecteur-spectateur lit et voit, imagine comme à la lecture d'un scénario. Fin de la scène. Les deux fragments transportent le lecteur-spectateur ailleurs, dans la plaine jusqu'au bord de la piste blanche, mais aussi dans d'autres livres et d'autres films dont *India Song* :

Sous la lumière d'un lampadaire, une piste blanche traverse le parc. Elle est vide.

Et voici, une femme en robe rouge sombre avance lentement dans l'espace blanc de la piste. Elle vient du fleuve.

Elle disparaît dans la Résidence (ACN 19).

Il faut cependant avoir lu le livre et vu le film pour y voir l'évocation d'*India Song*. La femme en robe rouge sombre : Anne-Marie Stretter. La Résidence : l'Ambassade de France. Elle vient du fleuve Anne-Marie Stretter, y revient souvent pour y sombrer avant le début du film. Ce sont les voix qui le rappellent – se rappellent. Comme dans le souvenir réel (évoqué plus tôt par la citation de Sibony), Anne-Marie Stretter n'a fait que passer. Disparue, avalée par les eaux du fleuve, le flot de l'écriture.

Des indications filmiques ponctuent ainsi le texte hybride qu'est *L'Amant de la Chine du Nord*, dont le style d'écriture emprunte au roman, au texte de théâtre comme au scénario de film. Certains passages indiquent clairement le choix cinématographique privilégié et s'inscrivent dès lors comme une forme de prescription. Difficile alors d'adapter pour l'écran, d'y préserver une certaine forme de liberté. Duras semble ici avoir la main mise sur le texte comme sur le futur film, qu'elle contrôle à l'avance, en prévision de :

Dans le film, on n'appellera pas le nom de cette Valse.
 Dans le livre ici, on dira : La Valse Désespérée (21).

Les fragments qui suivent sont représentatifs du style d'écriture scénaristique qui traverse le texte :

La jeune fille l'écouterait encore après qu'elle sera terminée.

La jeune fille, dans le film, dans ce livre ici, on l'appellera l'Enfant.

L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête.

La caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir puis elle se retourne et repart dans la direction qu'a prise l'enfant.

La rue redevient vide. Le Mékong a disparu.
 Il fait plus clair.
 Il n'y a plus rien à voir que la disparition du Mékong, et la rue droite et sombre (21).

Ces fragments succincts font suite à des passages tout aussi visuels, du texte qui donne à voir tel la description d'un écran de cinéma, assez technique. Ce type d'indication, parfois très directive, elle le faisait déjà pour le théâtre – je pense entre autres à la pièce *La Musica*. Les premières pages de *L'Amant de la Chine du Nord* (13-22, séquences 1 et 2⁴) sont plutôt descriptives; elles se présentent comme une suite de tableaux, de photographies. Les dialogues viendront plus tard, plutôt succincts comparativement aux textes de théâtre précédents (ex. *L'Éden Cinéma*, *India Song*). Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, c'est la vue et la voix qui portent le récit. Les études durassiennes ont jusqu'à présent privilégié (ou étudié) l'importance de la voix chez Duras, parfois même au détriment du regard ou du voir qu'imposent

⁴ Je dis « séquence » car ces passages sont effectivement construits à l'image de la séquence au cinéma. Toutefois, Duras n'utilise pas ce terme pour débiter les différentes parties de son livre.

bien des textes, quoique la question du regard ait été traitée par les voies de la psychanalyse et généralement en rapport avec son cinéma⁵. C'est ainsi que nous sommes passés à côté du regard, et ce faisant du regard de la caméra, dans les analyses textuelles. Si, comme je l'ai démontré lors de la relecture du *Barrage contre le Pacifique*, l'image participe de la poétique textuelle de l'écriture durassienne, le regard de la caméra, présent lui aussi depuis le début, s'affirme davantage ici que dans les textes-films qui le précèdent. Duras donne en ouverture de texte des indications claires sur le cadrage et les mouvements de caméra d'un film projeté qui restera à son état virtuel, parce que toujours à faire. L'écriture romanesque de *L'Amant de la Chine du Nord* demeure essentiellement cinématographique dans l'utilisation du vocabulaire et des expressions relatives au scénario et au découpage, mais non dans sa forme (celle du roman). Duras a rédigé le roman en réaction aux échecs des adaptations cinématographiques de ses livres, films qu'elle a dans la grande majorité rejetés ou reniés. Elle fera de même à la sortie du film *L'Amant* (1992) du réalisateur Jean-Jacques Annaud, tiré de son livre. *L'Amant de la Chine du Nord* est donc un roman – on parle de ce livre en ces termes – dont la trame narrative reprend évidemment celle de *L'Amant* sous le mode de la modulation, de la variation, en repassant aussi par le *Barrage* et les textes qu'il a engendré à sa suite. L'histoire se construit comme une suite de plans fixes et en mouvements – il y a en quelque sorte un montage de séquences – selon les indications prescrites par le texte alors qu'à certains moments des fragments de texte, agencés comme des courts poèmes, viennent ralentir le rythme de la lecture, le rythme du film, à la manière de *L'Éden Cinéma*. Le lecteur-spectateur fait alors une pause. Contemplation de l'image indéfinie, suggérée :

⁵ Voir les travaux de Renate Günther qui utilisent (non exclusivement) une approche psychanalytique dans l'analyse des films de Marguerite Duras. Entre autres : « Archetypal Images and Archaic Voices: The Origins of Marguerite Duras's Cinema » in Stimpson, Brian et Myriem el-Maïzi (dir.). *Marguerite Duras. L'écriture dans tous ses états*. Paris : Minard/Lettres Modernes, 2007; « Archetypal figures in Marguerite Duras's India Song » in *Studies in French Cinema*, Volume 3, no. 2, 2003, pp. 83-93; *Marguerite Duras*. Manchester : Manchester University Press, 2002. Seule Sylvie Loignon semble avoir consacré un ouvrage entier à la question du regard dans les textes de Marguerite Duras. Voir Sylvie Loignon. *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*. Paris : L'Harmattan, 2001.

C'est un portail.
C'est une cour d'école (ACN 21).

Ou encore, un peu plus loin, l'exemple suivant :

La pension Lyautey.
La cour est vide (ACN 180).

Deux fragments très courts qui en disent long sur cette manière singulièrement durassienne de décrire une scène. Duras conçoit ici l'image comme une sorte de plan d'ensemble, fixe, une photographie sur laquelle s'imprègne, à l'image des tennis déserts d'*India Song*, le vide, l'absence de la chose, du vivant. Cependant et paradoxalement, tout est là, inscrit sur l'écran virtuel de notre imaginaire, évoqué par les mots, la brièveté de la phrase, sa justesse comme sa simplicité désarmante. Le lecteur-spectateur voit le portail, la cour d'école; il voit la pension, la cour vide. Rien n'est dévoilé et tout est dévoilé à la fois. Le lecteur-spectateur actualise (au sens où l'entend Éco) le texte. Duras donne ici un minimum d'information, comme dans *Le Camion*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* et *le Navire Night*. La description est à la fois vague et précise, offrant une multitude de possibilités, jouant sur la multiplicité des représentations possibles. Elle donne ainsi tous les choix, ouvre toute grande la porte sur l'imaginaire. Le texte, qui est aussi pour elle un film, abonde dans ce sens. Il est possible d'y voir là la raison principale pour laquelle elle a repris *L'Amant* : pour faire du texte un film exemplaire, c'est-à-dire un film à l'image du texte, et non pas une banale représentation. Donc, de courts passages qui multiplient les possibilités significatives, freinent le récit pour mieux contempler l'image qui prend forme entre sa description scripturale et sa représentation purement virtuelle. *L'Amant de la Chine du Nord* est un cinéma de la lecture, à sa façon, et en cela bien différent de la lecture filmique du *Camion*, lecture à voix haute. Cependant, les deux se font écho, se rejoignent et dialoguent dans l'esprit du lecteur-spectateur. Ces deux objets évoluent sur des lignes a-parallèles, se recourent, se touchent, tout en se distinguant :

Dans le vide laissé par l'enfant une troisième musique se produit, entrecoupée de rires fous, stridents, de cris. C'est la mendiante du Gange qui traverse le poste comme chaque nuit. Pour toujours essayer d'atteindre la mer, la route de Chittagong, celle des enfants morts, des mendiants de l'Asie qui, depuis mille ans, tentent de retrouver le chemin vers les eaux poissonneuses de la Sonde (ACN 22).

C'est sur une musique, comme dans *India Song* et *Le Camion* d'ailleurs, que prend fin cette deuxième séquence, sorte de prologue au film qui va commencer. Car c'est un texte mais c'est aussi et surtout un film, *L'Amant de la Chine du Nord*, un film écrit qui recèle cependant toutes les caractéristiques du film durassien, celui-là même qui passe sauvagement sur les textes, les oublie volontairement pour mieux les rappeler à la mémoire.

Voilà une pratique plutôt inusitée pour le récit romanesque que l'usage des notes de bas de page. La note de bas de page apparaît pour la première fois à la séquence 3 (23-30). Dans cette séquence, la réécriture se fait par la réminiscence du cycle indien que représente le personnage d'Anne-Marie Stretter, reconnaissable à sa robe rouge (celle que l'actrice Delphine Seyrig porte dans le film *India Song*) et à son talent (Anne-Marie Stretter est pianiste) que convoquent, en corrélation, les voix d'*India Song* et la pièce jouée au piano. C'est aussi lors de cette scène que Duras reprend la figure de l'écrivain, largement présente dans son œuvre écrite, futur écrivain que deviendra l'enfant de *L'Amant* :

- Tu écriras sur quoi quand tu feras des livres ?
- L'enfant crie :
- Sur Paulo. Sur toi. Sur Pierre aussi, mais là ce sera pour le faire mourir (ACN 25).

Toujours les pulsions de l'écriture, très tôt voire dès l'enfance, pulsions de vie et de mort, devenir d'une écriture essentiellement destructrice. Je parle ici de la destruction, et ce faisant des pulsions de mort de l'écriture, car comme le fait remarquer Zourabichvili en rapport au devenir deleuzien, « [l']affirmation du devenir est ainsi teintée de mort, et il arrive à Deleuze de la rapprocher de l'instinct de mort en psychanalyse » (2004 : 73). Non seulement les pulsions de mort font-elles partie du devenir de l'écriture en tant qu'elle s'inscrit dans un rapport de meurtre, chaque fois engendré par la réécriture d'un texte, et particulièrement lors du passage au

cinéma, mais aussi parce que les personnages sont investis de ces pulsions, à l'exception peut-être du petit frère (Paulo)⁶.

Dans cette troisième séquence, Duras joue sur la redite comprise comme une pratique d'une poétique de la mémoire. Pour le lecteur qui connaît plutôt bien l'œuvre durassienne, le sentiment perpétuel de « déjà lu » s'avère déstabilisant. Par conséquent, le lecteur a constamment la vive impression de connaître l'histoire. Cependant, les choses dites une seconde fois le sont différemment, résultat même de la modulation, de la variation sur le même thème. D'où le sentiment d'« inquiétante étrangeté » qui se dégage de *L'Amant de la Chine du Nord* : le lecteur (re)connaît sans (re)connaître puisqu'il y a eu modification, transformation, et ce faisant une forme de retour qui pousse vers l'avant, principe même de la reprise. Les sentiments de « déjà lu » ou de « déjà vu » sont le produit du souvenir, le lecteur-spectateur se souvient d'un épisode, d'une trame narrative, d'un personnage, mais il ne peut certainement pas se remémorer le texte ou le film avec exactitude. À cela s'ajoute le fait que le souvenir demeure pluriel dans la mesure où plusieurs versions d'une même histoire sont convoquées à la mémoire. C'est précisément ce degré d'incertitude face au souvenir du texte (ou du film) qui produit ce sentiment d'« inquiétante étrangeté », c'est-à-dire ce trouble déstabilisant que vit le lecteur-spectateur durassien. Il se trouve en fait placé dans l'entre-deux, entre ce qu'il (re)connaît à partir de son souvenir plus ou moins occulté (la mémoire ne retient pas tous les éléments lus et vus, elle fait une sélection), et ce qu'il découvre, les éléments nouveaux, inédits ou modifiés, transformés, et qui diffèrent en cela beaucoup de l'original. C'est dans l'entre-deux que se déploie la modulation (la variation) et c'est là aussi que l'écriture se découvre, familière et étrangère à la fois. Le mouvement est là, et le lecteur-spectateur y prend part. C'est aussi à ce moment que le doute s'installe : à la lecture comme au visionnement (voire même lorsque je rédige ces lignes), à savoir, est-ce la mémoire qui fait défaut ou Duras, par le jeu de la redite, qui nous joue des tours? (Ré)écrire

⁶ Il serait toutefois intéressant de faire l'analyse psychologique du petit frère, mort en bas âge, dans la mesure où il semble – est-ce seulement une intuition? – qu'il ne fasse pas preuve d'un grand enthousiasme face à la vie. Il s'agit d'un personnage plutôt effacé, qui irradie sous le regard de sa sœur, l'enfant, puis se cache lorsque l'ombre menaçante de son grand frère le recouvre. Ainsi, serait-il davantage habité par des pulsions de mort? C'est une hypothèse qui demande à être vérifiée.

c'est *rappeler*, au sens de se souvenir, mais c'est aussi et peut-être davantage *créer*, dans le cas de l'œuvre durassienne.

L'amour, comme l'écriture, est régi par les pulsions de mort. L'amour durassien est fondamentalement destructeur. Les exemples littéraires et filmiques abondent dans ce sens : la folie de Lol V. Stein, la mort d'Anne-Marie Stretter, l'incident du Vice-consul, tous causés par les pulsions de mort, plus fortes que les pulsions de vie. Dans le texte à l'étude, la mère : « Morte de vivre » (ACN 27). Plus loin, alors que la mère tente d'expliquer à sa fille (l'enfant) pourquoi elle préfère Pierre (le grand frère), la première note apparaît :

* En cas de cinéma on aura le choix. Ou bien on reste sur le visage de la mère qui raconte sans voir. Ou bien on voit la table et les enfants *racontés* par la mère. L'auteur préfère cette dernière proposition (ACN 28).

Bien que Duras ait affirmé d'entrée de jeu se situer à la fois dans le texte et le film, l'insertion de cette remarque au bas de la page indique sans aucun doute qu'elle se trouve maintenant et plus que jamais dans le roman. D'ailleurs, elle avance dans le texte qui fait office de préface qu'elle est « [...] redevenue un écrivain de roman » (ACN 12). Curieuse indication de sa part ou affirmation paradoxale à tout le moins, car il s'agit là d'un roman plutôt scénaristique. De fait, la note ne fait pas qu'indiquer les possibilités cinématographiques mais aussi la préférence de l'auteure, qui souhaite s'approprier toutes les possibilités d'un film à faire. En fait, ne cherche-t-elle pas simplement à éviter à tout prix la banalité, pour ne pas dire la trahison et la nullité d'un spectacle cinématographique beaucoup trop représentatif? Car elle avait été très déçue de l'adaptation du *Barrage contre le Pacifique* par René Clément, qu'il a, selon les termes de l'auteure, trahi (EC, 157). De même avait-elle été choquée par l'adaptation de Jean-Jacques Annaud pour son roman *L'Amant*, film qu'elle a réfuté :

Ayant eu connaissance du scénario tiré de *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud, Marguerite Duras s'affole, se sent dépossédée de son œuvre et se livre à une course de vitesse contre le cinéaste. Elle veut que sorte en librairie, quelques semaines avant le film, un livre réfutant par avance l'adaptation cinématographique de *L'Amant* (Miguet-Ollagnier 1999 : 16).

La critique n'a d'ailleurs pas encensé le film : « Le film a eu un certain succès commercial mais a déplu aux critiques qui ont parlé de trahison comme c'est souvent le cas quand il s'agit d'œuvres littéraires célèbres » (Miguet-Ollagnier 1999 :15).

La note résume bien à elle seule l'essentiel de l'image filmique durassienne qui ne cherche pas, à l'exemple d'*India Song*, du *Camion* et des films qui suivent, à représenter le texte sur lequel repose généralement le film. Non pas qu'ils soient distincts, voire indépendants l'un de l'autre. Au contraire, le texte et l'image travaillent plutôt en corrélation de manière à libérer l'imaginaire du spectateur prisonnier de la représentation. Ce qui sera raconté ne fera pas l'objet d'une illustration à l'image. La folie du frère, son rire et ses hurlements demeureront ainsi des mots qui s'agenceront en phrases. Par conséquent, la scène préservera son caractère oral. Le spectateur devra à son tour imaginer la scène virtuellement. Il se fait ici aussi, à l'exemple d'*India Song* ou du *Camion*, son propre cinéma.

La note suivante, tirée de *L'Amant de la Chine du Nord*, pourrait servir une possible adaptation à l'écran :

* Dans le cas d'un film tiré de ce livre-ci, il ne faudrait pas que l'enfant soit d'une beauté seulement belle. Cela serait peut-être dangereux pour le film. Il s'agit d'autre chose qui joue en elle, l'enfant, de « difficile à éviter », d'une curiosité sauvage, d'un manque d'éducation, d'un manque, oui, de timidité. Une sorte de « Miss France-enfant ferait s'effondrer le film tout entier. Plus encore : elle le ferait disparaître. La beauté ne fait rien. Elle ne regarde pas. Elle est regardée (73).

Ici aussi, à l'exemple de la première note, Duras donne des indications précises sur le film à venir par rapport au choix de l'actrice qui jouera le rôle de l'enfant. Dans les faits, il n'y a pas de choix possibles. Duras dicte ce qu'il faut faire, ou plutôt ce qu'il ne faut pas faire, au risque de « tuer » le film, ce qu'a d'une certaine manière fait Jean-Jacques Annaud avec *L'Amant*, notamment au regard du personnage de l'enfant – j'y reviendrai. La note suivante est un exemple probant de ce que Duras souhaiterait qu'on fasse de son livre, c'est-à-dire un film à la manière durassienne :

* *En cas de cinéma à titre d'exemple.*

On filme la chambre éclairée par la lumière de la rue. Sur ces images-là on retient le son, on le laisse à distance habituelle de même que les bruits de la rue : de même que le ragtime de la Valse. On filme les amants endormis, *Le Roman Populaire du Livre*.

On filme aussi la lumière pauvre, navrante, des lampadaires de la rue (*ACN 84*).

Je dis un film à la manière durassienne parce que le lecteur-spectateur sent bien l'atmosphère particulière qui s'en dégage : pauvreté de la lumière navrante des lampadaires de la rue, amants endormis, peut-être enlacés, un peu à la manière d'*Hiroshima mon amour*, érotisme muet, pudique, comme le sein dénudé d'Anne-Marie Stretter dans *India Song*... Autrement dit, pas de scènes d'amour torride comme dans *L'Amant* d'Annaud, que du poétique, du contemplatif, et aussi la présence du son (bruits) comme de la bande sonore, la valse, donc toujours cette musique, personnage en soi qui prend part au récit. Quelques notes ajoutées au texte rappellent l'importance de la musique dans la construction du sens. Ainsi l'exemple suivant :

* En cas de film, ce détail se reproduirait à chaque rentrée de nuit de l'enfant. Pour marquer un quotidien de surcroît dont par ailleurs le film est dépourvu, mis à part les horaires des classes et ceux du sommeil, des douches et des repas (*ACN 97*).

Ce qui se reproduirait ici ce sont les chants vietnamiens, représentatifs du quotidien de l'enfant. Ces chants serviraient de motifs réguliers au récit et ainsi en assureraient sa « linéarité », lui qui en est dépourvu. Le plan sonore est effectivement extrêmement important dans le cinéma durassien. Il permet d'ancrer le film dans le quotidien de l'enfant sans pour autant le représenter à l'écran; il sert aussi, à l'exemple d'*India Song* pour les Indes tournées en France, à composer l'atmosphère des colonies. Pour Duras, l'évocation suggérée par le chant suffit à alimenter tout un imaginaire, fort puissant, plus puissant que sa représentation à l'écran qui lui insufflerait une imagerie unique, figée. Enfin, des passages prescriptifs s'insèrent aussi dans le texte. Ainsi l'exemple suivant qui apparaît en tout début de paragraphe, qui arrive sans prévenir : « En cas de film la caméra est sur l'enfant quand le Chinois raconte l'histoire de la Chine » (*ACN 91*). Plus loin, pour indiquer la trame sonore finale : « Après quoi il y a cette valse désespérée venue d'ailleurs, jouée au loin au

piano – cette valse sera celle de la fin du film » (*ACN* 105). Ce sont là quelques exemples parmi tant d'autres qui ponctuent le récit, l'interrompent pour rappeler le possible film à faire, celui contenu dans le texte, le film à venir. Ce sont aussi des indications précises du son désiré par Duras et du rapport de la bande sonore avec l'image, l'espace et le temps.

Le fantasme filmique de *L'Amant de la Chine du Nord* se joue dans le regard, se love dans le regard des différents personnages, pour assurer une certaine continuité, comme dans le regard de la caméra qui fait voir au lecteur-spectateur. La note suivante rappelle à quel point le jeu des miroirs du film *India Song* a affecté ce qui a suivi, même sur le plan scriptural :

* En cas de film tout se passerait ainsi par le regard. L'enchaînement ce serait le regard. Ceux qui regardent sont regardés à leur tour par d'autres. La caméra annule la réciprocité : elle ne filme que les gens, c'est-à-dire la solitude de chacun (ici, on danse chacun à son tour). Les plans d'ensemble, ici, ce n'est pas la peine parce que l'ensemble, ici, n'existe pas. C'est des gens seuls, des « solitudes » de hasard. La passion est l'enchaînement du film (172).

Tout passe effectivement par le regard, dans ce désir de regarder, d'être regardé, dans ce désir de l'autre à travers le miroir, souvent incarné par une tierce personne, par exemple Hélène Lagonelle. On aime et on désire toujours par l'intermédiaire d'une tierce personne chez Duras, comme si on ne pouvait faire autrement :

La garçonnière.

Ils sont dans le lit, l'un contre l'autre. Ils ne se regardent pas. [...]

Ce soir c'est d'Hélène Lagonelle qu'elle lui parle. Elle dit qu'elle voudrait l'amener là. Qu'il la prenne. Si c'est elle qui le lui demande Hélène Lagonelle viendra.

– Je voudrais beaucoup ça, que tu la prennes comme si je te la donnais... je voudrais ça avant qu'on se quitte. [...]

Elle dit :

– Ce serait un peu comme si c'était ta femme... comme si elle était chinoise... et qu'elle m'appartenait et que je te la donne. Ça me plaît de t'aimer avec cette souffrance de moi. Je suis là avec vous deux. *Je regarde*. Je vous donne la permission de me tromper. Hélène a dix-sept ans. Mais elle ne sait rien. Elle est belle comme j'ai jamais vu. Elle est vierge. Elle est à devenir fou... Elle le sait pas. Rien, elle sait rien.

Le Chinois se tait. L'enfant crie :

– Je la désire pour toi, beaucoup... et je te la donne... tu comprends ou quoi ?... (ACN 191 C'est moi qui souligne.).

Le désir implique le regard, mais plus encore le regard d'une tierce personne ou le fait de regarder – d'épier – une autre personne placée à notre place, comme si elle était notre double. Le regard, ce que Duras nomme aussi la passion, autrement dit l'amour qui passe par le désir de regarder, de voir (la pulsion scopique freudienne) se fait montage. Si le montage orchestre un film, c'est-à-dire agence les plans et les scènes, le regard comme le désir de regarder, qui émerge de la passion qu'entretiennent les personnages entre eux dans l'univers durassien, fait figure de montage. C'est à partir de lui, du regard, que le film s'organise et prend forme, que le film s'écrit. À une plus petite échelle, c'est le regard qui organise la scène comme le cadrage, l'image.

L'analyse de ces quelques notes cinématographiques – il y en a cependant d'autres de cet ordre – rappelle deux faits importants. D'une part l'influence considérable de l'écriture filmique qui pénètre le texte, jusqu'à le recouvrir par moments; d'autre part l'héritage du film *India Song*, qui a marqué à tout jamais la pratique cinématographique durassienne comme la pratique filmique en général, et instauré le jeu des regards réfracté dans les miroirs, principe de tournage et de montage qui affecte le film contenu dans le texte *L'Amant de la Chine du Nord*.

Il existe aussi dans *L'Amant de la Chine du Nord* une deuxième catégorie de notes liée au caractère (auto)biographique du texte-film :

* Hélène Lagonelle est morte de tuberculose à Pau où sa famille était revenue dix ans après avoir quitté la pension Lyautey. Elle avait vingt-sept ans. Elle était revenue d'Indochine où elle s'était mariée. Elle avait deux enfants. Toujours aussi belle elle était restée. D'après des tantes à elle qui avaient téléphoné après la parution du livre – *L'Amant* (54).

Cette occurrence sert davantage à préciser le caractère autobiographique de *L'Amant* en rétablissant les faits, tels que Duras veut bien les présenter. Il faut dire que le lecteur se trouve toujours entre la réalité et la fiction dans le texte durassien, ne sachant jamais trop de quel côté il doit se situer. Difficile de distinguer les faits

historiques des inventions romanesques dans de telles conditions⁷. Hélène Lagonelle se trouve aussi placée dans l'entre-deux : entre l'enfant et Paulo, l'enfant et le Chinois, dans ce désir qui passe par l'Autre, le féminin que désigne l'enfant, elle-même entre-deux (elle devient femme peu à peu). L'enfant, elle, incarne en chair et en os ce désir d'Hélène Lagonelle.

Dans ce deuxième type de note, plus personnel, Duras évoque aussi la mère :

* Toute sa vie, même vieille, elle avait pleuré sur la terrible injustice dont leur mère avait été victime. Pas un sou ne lui a jamais été rendu. Pas un blâme, jamais, n'a été prononcé contre les escrocs du Cadastre français (ACN 104).

Il s'agit d'une référence explicite à l'histoire de la mère racontée pour la première fois dans le *Barrage*. On sait par les recherches biographiques effectuées jusqu'à maintenant que Duras a toujours pleuré le sort de sa pauvre mère volée par le Cadastre français. L'analyse de ses différents textes a aussi démontré qu'elle a beaucoup écrit sur sa mère, réécrit son histoire peut-être pour exorciser le sort injuste qui lui a été réservé. Cette note conjure le mauvais sort une fois de plus, le rappel pour ne pas qu'il verse dans l'oubli. C'est d'ailleurs la raison d'être de l'écriture durassienne, écrire pour ne pas oublier, car la mémoire fait revivre ce qui n'est plus mais a déjà existé, l'inscrit dans le présent de celui qui écrit, qui lit, qui voit.

Je l'ai mentionné précédemment : la pulsion de mort anime l'écriture durassienne en tant que réécriture. Cette pulsion destructrice, qui participe du devenir même de l'acte créatif qu'est l'écriture s'inscrit aussi sur le plan thématique comme une force (auto)destructrice intrinsèque aux personnages en quête ou en mal d'amour. Tout ceci est à l'image de Duras elle-même, qui sombrera dans l'écriture, puis dans l'alcoolisme. J'ai déjà évoqué Lol V. Stein, le Vice-consul et Anne-Marie Stretter. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, c'est la mère qui porte en son sein la pulsion de mort, qui l'incarne face à ses enfants. Les pulsions de mort, destructrices, comme un véritable transfert de son fils bien-aimé (le grand frère Pierre) sur elle-même. La mère

⁷ Les plus récents travaux biographiques de Jean Vallier, qui se sont échelonnés sur dix ans d'enquête et maintenant publiés dans *C'était Marguerite Duras. Tome I* (2006), devraient permettre de démêler les faits historiques de la fiction. Voir à ce sujet l'entretien de Jean Vallier dans *Le Magazine littéraire*, no 452, Avril, 2006.

le sait, elle est dangereuse, particulièrement pour le petit Paulo, protégé de l'enfant, car la mère jette le venin du plus vieux sur le petit :

La mère dit :

– C'est là que j'ai commencé à comprendre qu'il fallait que je me méfie de moi-même. Que Paulo était en danger de mort, à cause de moi. Et c'est seulement hier que j'ai écrit à Saïgon pour le faire rapatrier. Pierre... c'est comme si il était encore plus mortel qu'un autre pour moi... (ACN 29)

L'enfant sert d'obstacle au grand frère parce que son amour pour le petit Paulo, «incestueux » dans une certaine mesure, est plus fort que tout. L'enfant dit à la mère :

– Tu ne le sais pas, j'aime Paulo plus que tout au monde. Plus que toi [la mère]. Plus que tout. Paulo, il vit dans la peur de toi et de Pierre depuis longtemps. C'est comme mon fiancé, Paulo, mon enfant, c'est le plus grand trésor pour moi... (ACN 30)

Cet amour-là est comparable à celui d'une mère pour son enfant. Et cet amour-là, puissant, est lié lui aussi à une pulsion de mort dans la mesure où l'enfant prévoit écrire pour enfin tuer le grand frère, qui menace le petit, fragile comme un poussin. C'est ainsi qu'elle le couve, lui montre tout, même l'amour comme la jouissance.

Dans cette séquence qui évoque à la fois le *Barrage*, *L'Éden Cinéma* et *L'Amant*, c'est-à-dire la première rencontre entre l'enfant et le Chinois, on remarque le glissement du texte au film :

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Manchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus « pour le cinéma » que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l'enfant (ACN 35-36).

Au fil de l'écriture, de l'histoire, Duras adapte. Elle transforme le personnage chinois tiré des précédents textes pour le rendre, à la fois pareil mais différent – reconnaissable – au cinéma. Par contre, elle poursuit en précisant que l'enfant « [...] est restée celle du livre, petite, maigre, hardie [...] » (ACN 36). La jeune fille, c'est celle du texte, elle demeure inchangée. Ce qui est particulièrement singulier ici c'est

l'intégration (ou incrustation) dans l'histoire d'une réflexion cinématographique. C'est-à-dire qu'à travers le roman, et ce faisant par la pratique de la réécriture, Duras fait de l'adaptation. Elle prépare, dans le texte, le film à faire. Elle produit ainsi une forme de scénario très écrit, tels ses textes filmiques précédents, un scénario qui se veut aussi très romanesque, aux limites du littéraire et du filmique. Donc, un texte qui ne correspond pas complètement à un scénario, à un roman ou à une pièce de théâtre. Ce n'est pas non plus un cinéroman, à l'exemple d'*Hiroshima mon amour*. C'est forcément autre chose, un texte qui se situe, comme d'autres, dans l'entre-deux-textes.

Penser et écrire le film à la fois, voilà ce que Duras fait dans *L'Amant de la Chine du Nord*, voilà ce qui résulte concrètement de la réécriture du *Barrage* et de ses variations comme de la « contamination » de sa pratique cinématographique qui investit désormais le littéraire (le romanesque). C'est peut-être en ce sens qu'on peut comprendre cette remarque citée plus haut, à savoir que Duras est redevenue, avec ce texte, une écrivaine de roman. Certes il est vrai qu'il s'agit d'un roman, d'un texte comme le conçoit Duras. Cependant, il est possible de concevoir ce texte, à l'instar de Duras elle-même, comme étant essentiellement et déjà un film à faire (= scénario).

La roman entier demeure des plus visuels et peut être lu comme un scénario tant les indications sur le costume du Chinois, sur ses gestes sont précises. L'image de lui, fumant une cigarette, fasciné par la rencontre de l'enfant, image empreinte de désir, prend naturellement forme sur l'écran imaginaire placé à distance du lecteur, potentiellement (virtuellement) spectateur :

Lui, c'est un Chinois. Un chinois grand. Il a la peau blanche des Chinois du Nord. Il est très élégant. Il porte le costume en tissu de soie grège et les chaussures anglaises couleur acajou des jeunes banquiers de Saigon.

Il la regarde.

Ils se regardent. Se sourient. Il s'approche.

Il fume une 555. Elle est très jeune. Il y a un peu de peur dans sa main qui tremble, mais à peine, quand elle lui offre une cigarette.

– Vous fumez ?

L'enfant fait signe : non.

– Excusez-moi... C'est tellement inattendu de vous trouver ici... Vous ne vous rendez pas compte... (ACN 36)

Et Duras poursuit la rencontre cinématographique ainsi :

L'enfant ne répond pas. Elle ne sourit pas. Elle le regarde fort. Farouche serait le mot pour dire ce regard. Insolent. Sans gêne est le mot de la mère : « on ne regarde pas les gens comme ça ». On dirait qu'elle n'entend pas bien ce qu'il dit. Elle regarde les vêtements, l'automobile. Autour de lui il y a le parfum de l'eau de Cologne européenne avec, plus lointain, celui de l'opium et de la soie, du tussor de soie, de l'ambre de la soie, de l'ambre de la peau. Elle regarde tout. Le chauffeur, l'auto, et encore lui, le Chinois. L'enfance apparaît dans ces regards d'une curiosité déplacée, toujours surprenante, insatiable. Il la regarde regarder toutes ces nouveautés que le bac transporte ce jour-là (ACN 37).

Dans cet extrait, le style scénaristique, qui donne à voir virtuellement, est présent au côté d'un style plus littéraire. L'incursion du poétique se remarque ici dans des détails et des informations plutôt difficiles à transposer à l'écran. Le parfum de l'eau de Cologne, de l'opium, de la soie et de la peau de l'amant sont certes très évocateurs à l'écrit, mais ces éléments n'ajoutent rien à l'image qui repose sur le visuel et le sonore. Ce genre de détails, qui participe davantage d'un style littéraire, ponctue une écriture consacrée à l'image, à ce qu'il faut voir. Elle est d'ailleurs rédigée dans un style beaucoup plus près du cinéma, à tout le moins du cinéma que pratique Duras. Ce n'est donc pas tant l'incursion du filmique dans le littéraire qui prime ici, mais plutôt une prolifération du filmique dans le littéraire. Ceci m'amène à penser que l'image – le filmique – a toujours été présente dans les écrits durassiens et de manière plus manifeste au fil des années et des bouleversements de son écriture : de simple « possible » dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'image s'est lentement incrustée sous formes de traces plus ou moins explicites dans *L'Éden Cinéma* et *India Song*, pour ensuite en arriver à « avaler » presque tout entier le littéraire, à l'exemple de *L'Amant de la Chine du Nord*. C'est aussi dans ce sens que je constate une sorte de progression dans l'œuvre scripturale de Duras, c'est-à-dire une pénétration de plus en plus forte et décisive du visuel, et ce faisant du filmique, sans pour autant que la voix, la parole durassienne, perde de son importance.

Les annexes de *L'Amant de la Chine du Nord* (243-246) témoignent de cette incursion du filmique dans le littéraire. Ce sont là peut-être les pages les plus importantes du livre en tant qu'elles confirment *de facto* l'existence du film, le film

du texte. Ce sont effectivement des images possibles du film à venir, des images inévitablement durassiennes, c'est-à-dire similaires à celles de ses films, et en cela reconnaissables pour le spectateur durassien. En voici quelques exemples :

Un fleuve vide dans son immensité dans une nuit indécise, relative (243).

Le fleuve sombre, très près. Sa surface. Sa peau. Dans la nudité d'une nuit claire (nuit relative) (244).

Les golfes de l'Annam, du Tonkin, du Siam, vus du haut (245).

Les villages de jonques. La nuit (245).

Des chants vietnamiens seraient chantés (plusieurs fois chacun pour qu'on les retienne), ils ne seraient pas traduits [...] (246).

Ce sont des images de cet ordre qui hantent le cinéma durassien. C'est-à-dire des images qui ne représentent pas le film ni le texte, mais plutôt des images qui créent, un peu à la manière impressionniste, une atmosphère, une émotion, un désir. Je dis un désir car à la suite d'un visionnement le spectateur a envie de replonger dans les textes comme dans les autres films, comme si l'expérience cinématographique durassienne, extraordinaire parce que singulière, unique, invite à repasser ou revenir sur ce qui a déjà été écrit, dit, lu. Réside aussi au creux de ces images impressionnistes le souvenir d'un désir plus fort que tout : écrire. Redire encore une fois, reprendre là où on a laissé. Les images convoquent des textes, les voix commandent une lecture. Des images laissées – oubliées – dans les textes se font entendre, la parole accueille le souvenir du texte. Le lecteur-spectateur y retourne, a envie d'y retourner, ne s'en lasse pas. Et toujours il passe et repasse sur les textes et films comme s'il était écrivain, comme s'il était Duras – son double.

Duras insère à la toute fin de *L'Amant de la Chine du Nord* des suggestions d'images qui serviraient à « ponctuer » le film. Ce sont en fait des « plans de coupes » qui semblent jouer le même rôle que les fragments poétiques insérés dans les textes, sorte de poèmes visuels impressionnistes, très brefs. Duras dit : « Je vois dans ces images un dehors qu'aurait le film, un "pays", celui de ces gens du livre, la contrée du film, sans aucune référence de conformité » (243). Je vois dans cette explication quelque peu mystérieuse de l'auteure, impressionniste, que les images

choisies par elle servent une fonction poétique reliée à l'extériorité ou à la verticalité du film. Ce sont des images qui, en d'autres mots, circonscrivent le lieu imaginaire du film à venir, c'est-à-dire du film contenu dans le texte, qui s'actualise dans l'imaginaire du lecteur-spectateur à la manière du scéno-texte ou du texte de théâtre. Ces images tracent le pourtour, les « limites » en quelque sorte du film, sa géographie virtuelle.

Difficile de conclure cette partie sur la réécriture de *L'Amant de la Chine du Nord* sans discuter la réécriture cinématographique du roman *L'Amant* par Jean-Jacques Annaud. Je me pencherai ici sur l'adaptation cinématographique comme une pratique de l'entre-deux-écritures, une pratique qui, dans le cas présent, confirme la nécessité de la réécriture de *L'Amant de la Chine du Nord*. L'analyse comparative du personnage de l'enfant servira à démontrer la trahison du livre. C'est d'ailleurs dans cette optique que la réécriture de *L'Amant* prend tout son sens.

L'Amant fait partie des plus grands best-sellers de la littérature française du XX^e siècle. De fait, les spécialistes estiment à deux millions le nombre de lecteurs de ce roman traduit en quarante langues. Texte populaire, certes, mais un texte dont le récit est résolument postmoderne, quoiqu'accessible, sans quoi il n'y aurait pas eu autant de succès. Le personnage féminin de l'enfant n'a cependant rien des filles et des femmes qui peuplent l'imaginaire des best-sellers. Ce n'est pas un personnage-type. Au contraire, l'héroïne de *L'Amant* est une jeune adolescente anticonformiste de quinze ans et demie : « On le [l'anticonformisme] décèlera dans sa conduite désinvolte et déterminée à l'égard des institutions et des règlements auxquels elle devrait se soumettre [...] » (Denès 1997 : 36). Elle refuse d'emblée l'autorité, n'en fait qu'à sa tête. Elle incarne une jeune femme libre, une entre-deux-femmes pour reprendre l'expression de Sibony, mi-enfant mi-adulte, une femme qui s'assume et par conséquent assume son désir. Ainsi, la jeune fille de *L'Amant* ira volontairement à l'encontre des principes moraux de l'Indochine des années trente et choisira de vivre pleinement une passion interdite en dehors des lois sacrées du mariage et des lois civiles. Sa tenue vestimentaire inadéquate, quelque peu osée (ex. le tissu

légèrement transparent de sa robe), son désir d'Hélène Lagonelle comme son désir de jouissance, inscrits sur son visage, dans ses yeux, et son amour pour le Chinois, impossible, font d'elle un personnage peu orthodoxe.

Le début de *L'Amant* met l'accent sur la description physique de la jeune fille en prenant soin de préciser que le visage de cette petite incarne le désir, la jouissance : « De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance. Ce visage se voyait très fort » (15). Si son visage révèle déjà l'anticonformisme que le personnage endossera volontairement⁸ jusqu'à la fin du roman, sa tenue vestimentaire confirme aussi sa singularité :

Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. [...] Cette robe est sans manche, très décolletée. Elle est de ce bistre que prend la soie naturelle à l'usage. [...] J'ai mis une ceinture de cuir à la taille, peut-être une ceinture de mes frères. [...] Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. [...] Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. [...] (18-19).

Cependant, ce qui est encore plus ambigu et insolite dans sa tenue, c'est évidemment le chapeau d'homme qu'elle porte même pour aller au lycée : « [...] la petite porte sur la tête un chapeau aux rebords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir » (19). Le narrateur est formel : aucune femme ne porte ce genre de chapeau dans la colonie à cette époque. La jeune fille s'en fout éperdument, car elle aime attirer les regards sur elle, et le chapeau sied parfaitement ce rôle. Jamais elle ne quittera son chapeau, ses chaussures ou sa robe. Ce sont à la fois cet attirail vestimentaire et son visage qui reflètent la jouissance et le désir qui subjuguent le regard de l'homme, le Chinois, et non pas sa beauté puisque « Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfants encore fardés en rose pâle et en rouge » (28). Enfin, le chapeau cache partiellement deux longues tresses qui pendent sur le devant de son corps comme chez les femmes indiennes. Toutefois, ce sont des tresses d'enfant, des tresses d'enfant qui pendent de chaque côté du désir fardé et peint soigneusement sur des lèvres rouge sombre, des lèvres cerise.

⁸ Je dis « volontairement » parce que c'est la jeune fille qui le veut ainsi : « C'est ma volonté », « Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme cela [...] », p. 19.

L'Amant exploite les nombreux fantasmes « lesbiens » de l'enfant dans sa relation avec son amie Hélène Lagonelle. L'enfant évoque la beauté sublime du corps de son amie Hélène Lagonelle⁹ :

Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle allongée contre le mien. Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de la main. Les seins sont comme je n'en n'ai jamais vus. Je ne les ai jamais touchés. Elle est impudique, Hélène Lagonelle, elle ne se rend pas compte, elle se promène toute nue dans les dortoirs. Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées. Rien n'est plus extraordinaire que cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains. Même le corps de petit coolie de mon frère disparaît face à cette splendeur. Les corps des hommes ont des formes avares, internées. [...] Elle ne sait pas qu'elle est très belle Hélène L. (89).

Non seulement l'héroïne exprime dans ce passage une réflexion intime sur la splendeur du corps de son amie, mais elle va jusqu'à critiquer le corps des hommes qui n'arrive pas à la cheville de celui d'Hélène Lagonelle. La beauté du corps de son amie, en particulier ses seins, éveille chez la jeune fille des fantasmes délicieux : « Ces formes de fleur de farine, elle les porte sans savoir aucun, elle montre ces choses pour les mains les pétrir, pour la bouche les manger, sans les retenir, sans connaissance d'elles, sans connaissance non plus de leur fabuleux pouvoir » (91). Ce désir assumé d'accéder au plaisir que pourraient lui procurer les seins d'Hélène Lagonelle transparaît dans l'emploi du « je » qui pénètre l'intimité du personnage de l'enfant dont est investi le récit : « Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui [le Chinois] mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Être dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens » (91). Ces fantasmes au sujet du corps et des seins d'Hélène Lagonelle se transforment rapidement en un désir fort et violent, quasi mortel, qu'elle matérialise en donnant à maintes reprises son corps au Chinois, afin qu'elle assouisse son désir dans la jouissance de la chair de l'homme, faute de ne pouvoir accéder aux délices d'Hélène Lagonelle :

⁹ La fascination de l'enfant pour la beauté des femmes ne s'arrête pas à Hélène Lagonelle bien que cette dernière soit l'objet de fantasmes répétés aboutissant au désir ultime : l'acte sexuel. À ce sujet voir Dominique Denes, *Étude sur Marguerite Duras. L'amant*, p. 48-50.

Je suis exténuée du désir d'Hélène Lagonelle. Je suis exténuée de désir. Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il le fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne où moi je me donne. Ce serait pas le détour du corps d'Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. De quoi en mourir (91-92).

Duras investit le féminin par le détour de ce fantasme de l'enfant pour Hélène, faisant jaillir le désir sur les pages. La violence d'un tel désir laisse des traces, celles d'un amour impossible entre l'enfant et le Chinois, amour interdit, condamnable, comme l'est aussi le fantasme d'Hélène, de ses seins, de sa beauté.

L'Amant est essentiellement un roman érotique, un texte qui met en scène la jouissance et le désir, caractéristiques de la jeune fille. À cela s'ajoute l'assurance de l'enfant, qui lui permettra de contrôler certains événements, dont sa propre jouissance et celle du Chinois. Sûre d'elle, la petite dira « [qu'] il n'y avait pas à attirer le désir. Il était dans celle qui le provoquait ou il n'existait pas. Il était déjà là dès les premiers regards ou il n'avait jamais existé » (28). À partir du moment où la jeune fille a su que son visage rayonnait la jouissance et le désir, elle n'a pu s'empêcher de s'en servir pour pallier sa tristesse (pauvreté et problèmes familiaux) et ainsi se donner un pouvoir que plusieurs autres femmes ne possèdent pas, une force bien à elle :

Même si vous m'aimez je voudrais que vous fassiez comme d'habitude avec les femmes. Il la regarde comme épouvanté, il demande : c'est ce que vous voulez ? Elle dit que oui. Il a commencé à souffrir là, dans la chambre, pour la première fois, il ne ment plus sur ce point » (48).

L'enfant va jusqu'à inverser les rôles préétablis selon le sexe : elle possède le Chinois séduit par elle. Elle le contrôle, le réduisant à sa plus simple expression, la faiblesse : « Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc, et il la porte ainsi nue jusqu'au lit. Et alors il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure » (49). À plusieurs reprises la jeune fille profite de la faiblesse de son amant pour prendre le contrôle de la situation et ainsi vivre ses désirs comme elle l'entend (48-49, 54, 79, 122-123 et 133). Elle décide quand il doit la dévêtir, comment elle le dévêt et quand

il doit lui faire l'amour. En pleine possession de ses moyens, ce visage de jouissance sait comment se faire obéir et obtenir ce qu'il souhaite. Elle vit cette passion de la chair, cet amour paternel – presque incestueux – de l'amant chinois.

Qu'est devenue l'enfant lors du passage du film sur le texte? Duras possédait des idées bien arrêtées au sujet du cinéma, préconisait une approche beaucoup plus littéraire et théâtrale. Elle était d'ailleurs plutôt hostile envers le cinéma commercial, elle en était d'une certaine façon dégoûtée. Il s'est entamé une longue série de rencontres entre Annaud et Duras, rencontres durant lesquelles ils n'ont pu s'entendre sur une vision commune du cinéma. Bien qu'Annaud ait voulu préserver la poésie du texte, il n'a pas réussi à éviter l'inévitable : la trahison. Cette trahison est d'ailleurs perceptible dans la représentation du personnage de l'enfant.

Annaud a auditionné plusieurs candidates avant de trouver celle qui ressemblait le plus à la jeune fille du bac. La séduisante et érotique Jane March a été retenue. La beauté top modèle de cette jeune actrice rappelle inévitablement le piège dans lequel le film d'Annaud est tombé, sous l'emprise de l'image d'une jeune fille dont la beauté est un leurre. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras se fait claire à ce sujet, précisant en note qu'il faut éviter ce genre de représentation au risque de faire basculer le film dans l'irréparable (73). Ainsi apparaît dans le film une fille beaucoup trop jolie quoique pauvrement vêtue (Annaud respecte la tenue vestimentaire décrite dans le roman). Son visage aux traits délicats, encadré de deux petites nattes foncées qui semblent glisser gaiement de chaque côté de ses joues, ce profil aux courbes parfaites, cette peau légèrement hâlée, douce et lisse, ces lèvres peintes en rouge, pulpeuses, invitantes, et cette innocence, cette naïveté sur son visage trahissent inévitablement le personnage de Duras, qui aurait dû arborer une curiosité plutôt sauvage selon Duras (*ACN* 73). Dans *L'Amant*, la beauté n'y est pas. Le désir et la jouissance évoqués par le visage sont les atouts principaux de la jeune fille. À l'écran, ne pouvant user de l'infini pouvoir poétique de la langue écrite, se gardant bien de « poétiser » ses images à la manière des réflexions intimes de l'héroïne, le cliché de la beauté suprême remplace cette jouissance, transformant la

jeune fille en un pur objet de désir. Présentée de la sorte, la jeune fille attire le regard uniquement sur ses attributs physiques. C'est ainsi que le personnage d'Annaud glisse du côté du personnage-type féminin : il perd beaucoup de profondeur, devient superficiel. Bref, la jeune fille du bac se transforme en une femme-enfant fort désirable, cependant dépourvue de poésie, de subtilité. Où sont passés la jouissance et le désir sur son visage? Désormais, c'est le corps qui projette la jouissance et le désir par l'intermédiaire d'un artifice commun, facile et contemporain : la beauté des grands canons.

Dans le roman, l'enfant goûte à l'extase lorsqu'elle médite sur le corps d'Hélène Lagonelle, tout particulièrement ses seins. Sans aucune pudeur, ses réflexions crient le désir puissant de la jeune fille face à la beauté d'Hélène Lagonelle, expriment avec passion l'ivresse dans laquelle elle baigne lorsqu'elle s'imagine toucher, caresser et manger les fruits défendus. Dans le film, ce désir inévitable, désir violent, comme la sensualité féminine qui se dégage de la splendeur du corps d'Hélène Lagonelle, est évacué en grande partie. Le personnage d'Hélène Lagonelle est peu présent à l'écran. Lorsqu'il prend part au récit, il est dépourvu d'intérêt, devient secondaire, à l'exception de quelques scènes où le spectateur averti (celui qui a lu le roman) est en mesure de décoder ce désir de l'enfant pour elle. Ainsi, une part importante de l'univers érotique de l'enfant est retranchée lors du passage du texte au film. Pourtant, les fantasmes de l'enfant ne se réduisent pas à son expérience hétérosexuelle avec l'amant chinois, ne sont pas limités par elle. Le désir d'Hélène Lagonelle investit la relation intime avec le Chinois. C'est à travers le Chinois que l'enfant la désire et à travers le désir d'elle qu'elle aime le Chinois, comme si Hélène Lagonelle se trouvait placée entre les deux (entre l'enfant et l'amant), comme dans le fantasme de cette union du Chinois et d'Hélène Lagonelle, offerte à lui par l'enfant dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

Les réflexions de l'enfant expriment, de manière descriptive et poétique, ce qu'elle ressent intérieurement lorsqu'elle donne son corps à l'amant et lorsqu'elle s'approprie le sien. Dans le film, Annaud oublie la sensualité et la poésie de la langue durasienne pour exploiter la répétition visuelle des rapports sexuels. Là réside une

deuxième forme de trahison, car il n'était pas nécessaire de représenter le désir et la jouissance de l'enfant à travers des mises en scène torrides (ex. sur le lit, sur le plancher, sur le lit avec un certain empressement...) dans lesquelles les cris de jouissance, mis en évidence à l'aide des gros plans sonores, trahissent la subtilité des mots comme la réflexion intérieure du personnage. La répétition de ces représentations sexuelles, la splendeur de la jeune fille et du Chinois¹⁰ ainsi que l'évacuation des fantasmes de l'enfant envers Hélène Lagonelle amenuisent considérablement la portée poético-érotique du texte durassien. Ces éléments, la beauté et les représentations sexuelles langoureuses, purs artifices, demeurent sans aucun doute le secret du succès du cinéma commercial actuellement.

Il est intéressant de souligner que l'enfant semble davantage en perte de contrôle lors des mises en scène sexuelles comparativement aux scènes érotiques du roman. La confiance qu'elle avait en elle dans le texte (la confiance en ce visage qui évoque la jouissance et le désir) se fait beaucoup moins ressentir à travers les images d'Annaud puisqu'il s'est opéré un transfert du visage au corps. Ce corps, parce qu'il est merveilleusement beau, devient l'objet du désir du Chinois, mais aussi l'objet du désir du spectateur-voyeur. Donc, le personnage féminin attire les regards sur son corps et en est totalement dépossédé, d'où la perte de contrôle sur les événements – je pense entre autres à la scène où le Chinois gifle violemment l'enfant avant de la pénétrer sans aucun désir apparent.

C'est ainsi qu'il m'apparaît difficile d'accepter le portrait de l'enfant dans le film parce qu'il s'oppose à celui que dépeint Duras dans le livre. De ses attributs physiques émane une beauté sublime, mais artificielle. La disparition de son désir d'Hélène Lagonelle, de cette pulsion violente face à sa beauté inconnue d'elle, qui alimente en fantasmes sa relation avec l'amant, distille le personnage du roman devenu, lors du passage à l'écran, plutôt commun, universel. Nul besoin d'ajouter que le désir sexuel, remplacé par le *spectacle* sexuel, demeure une faille irrémédiable. Il me vient toujours à la mémoire le sein dénudé de Delphine Seyrig dans le film *India*

¹⁰ Le personnage du Chinois est tout à fait intéressant, car il va à l'encontre du texte de Duras. Annaud laisse de côté la faiblesse du Chinois et ses attributs physiques peu attirants pour le transformer lui aussi en un top modèle digne des canons de beauté du cinéma populaire.

Song, évocation érotique simplifiée au maximum de cet attrait des hommes pour elle, Anne-Marie Stretter, de ce désir d'elle, dévoilée. Jane March se sera dévêtue entière, aura crevé l'écran. Anne-Marie Stretter aussi par son jeu, sa distance, son manque de désir. Ce sont là deux manières de faire du cinéma – d'écrire – complètement opposées.

Chapitre 6 Entre texte, théâtre et film

L'entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras se définit essentiellement par ces trois termes, texte, théâtre, film, sous-titre original d'*India Song* dont il sera question ici. Trois formes d'écriture, trois pratiques qui ne sont pas étrangères l'une à l'autre tant elles échangent, coopèrent, dialoguent. Au cœur de ces écritures : le désir compris comme une pratique de l'entre-deux.

Dans ce chapitre, je souhaite à la fois discuter de la réécriture et de l'entre-deux, cette fois-ci par l'intermédiaire du théâtre et de la mise en scène, mais aussi en passant au détour par le cinéma. Le texte emprunte au roman (à ses matrices littéraires) comme à la mise en scène, inscrite dans le texte (les indications scéniques avoisinent celles du scénario de film), en plus d'évoquer le film à venir qui sera réalisé à sa suite. Trois formes d'écriture, trois pratiques contenues dans un seul et même texte qui témoignent d'ailleurs de sa nature hybride comme de la porosité de ses frontières génériques. L'écrit, la scène et l'image échangent et partagent ce que Johanne Villeneuve nomme des *qualités médiatiques* (2003 : 16). L'étude systématique du caractère intermédiaire des écritures durassienne dans le théâtre d'*India Song* propose ainsi une meilleure compréhension de l'entrécriture, et ce faisant de l'intermédiarité, dans sa « conception fondamentalement anachronique », dira Villeneuve, renversant ainsi sa logique opératoire (2003 : 16). J'aborderai aussi dans ce sens le théâtre lu des *Yeux bleus cheveux noirs*, roman éclaté dont la mise en abîme de la scène de théâtre se construit autour d'un désir décalé, issu d'un jeu entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme.

*Le théâtre d'une écriture : le cinéma d'India Song*¹

Texte théâtre film ou comment déjouer la représentation. Autrement dit, la scène doit porter la marque de cette décision : l'autre scène est à ce prix. Et c'est en ce sens que la pratique de Duras nous sollicite. À la fois écrivain, metteur en scène, réalisateur. Destructrice. Un texte, cela peut être lu, joué, filmé mais aussi détruit.

Jean-Louis Libois (1979 : 194)

India Song a été écrit en août 1972 par Marguerite Duras à la demande de Peter Hall, directeur du National Theater de Londres. Publié en 1973 avec un sous-titre à la fois ambigu et révélateur (Texte Théâtre Film), *India Song* oscille délibérément entre le texte de théâtre et le scénario de film. Ainsi le texte contient en son sein tant une pièce de théâtre à monter qu'un film à tourner. 1975 marque la sortie du long métrage *India Song*, inspiré du texte éponyme, film important dans le cycle indien comme dans l'histoire du cinéma, de ses formes. Pour le moins singulier, *India Song* bouleverse radicalement les conventions de la représentation cinématographique. Sa façon de faire unique se rapproche à certains égards du nouveau cinéma et de la Nouvelle Vague, discutée en troisième partie de cet ouvrage.

Du texte au film s'est opérée une transsémiotisation, c'est-à-dire le transfert d'une écriture à une autre, d'un système à un autre, d'un code à un autre. J'utilise le terme *transsémiotisation* parce que Duras ne pratique pas l'adaptation cinématographique au sens littéral du terme. La pratique de l'adaptation repose généralement sur le critère de fidélité au texte, le passage du littéraire au filmique obligeant, par tradition, la primauté du texte sur le film. Sera privilégié ici l'esprit auquel convie le terme *transécriture*, qui réfère plus adéquatement aux pratiques intertextuelles et intermédiaires (voire intratextuelles et intramédiales) de l'écriture durassienne. Selon les travaux menés par l'équipe d'André Gaudreault et de Thierry

¹ Cette partie, remaniée et augmentée, a d'abord fait l'objet d'une publication dans la revue de théâtre *Coulisses*, no 33. Théâtre universitaire / Presses universitaires de Franche-Comté, janvier 2006.

Groensteen², la transécriture ne peut se réduire à cette question désormais usée de la fidélité au texte. Le principe même de la réécriture durassienne corrobore cette idée selon laquelle la fidélité au texte est chose du passé. En effet, la réécriture est une pratique créative qui va bien au-delà de la simple transcription (ou traduction) du littéraire au filmique. Le postulat selon lequel une histoire n'est pas irréductiblement garante de sa forme originelle paraît effectivement aller de soi chez Duras. Il est vrai que le caractère intermédiaire de son écriture « à l'intersection de », « entre ceci et cela », fait écho à la conception pasolinienne du scénario compris comme un espace ou écart entre deux créations (écriture et mise en scène de cette écriture). Tel que le conçoit Pasolini dans *L'Expérience hérétique*, le scéno-texte est une forme textuelle complète qui tend cependant vers une autre structure, ce faisant une autre forme. Il s'agit là, en d'autres termes, d'une entrécriture. C'est-à-dire un flottement entre deux états de création, qui caractérise une écriture intermédiaire, un lieu qui sert la production du sens. Le texte *India Song* m'apparaît en cela un cas exemplaire de cette figure de l'entre.

Interroger ce qui reste du théâtre d'*India Song* au cinéma s'avère donc primordial : Quelles sont les marques du passage du texte au film et en quoi le texte est-il porteur d'une pièce de théâtre, d'un film à faire? Quels sont les éléments filmiques qui s'immiscent dans le texte comme dans la pièce à venir, les éléments théâtraux qui se lovent au creux de l'image, de la bande-son? Voilà des pistes de réflexion à suivre qui me porteront au cœur même de l'écriture durassienne, de son mouvement.

Dans *Duras, Marguerite*, Noguez souligne la complexité narrative et thématique sous-jacente à la création du texte *India Song*, œuvre clé du cycle indien. Il rappelle ainsi la nature fondamentalement intertextuelle et intermédiaire de ce texte, issu de la pratique de la réécriture :

1975 est l'année d'*India Song*. Mais *India Song* commence avant et continue après. Il y a plusieurs *India songs*. D'abord *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul*

² Voir André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.). *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998.

(1965), *L'Amour* (1971) : les matrices littéraires. Puis la radio et le théâtre : *India Song* a commencé par être un texte de théâtre (écrit en août 1972), puis a été enregistré pour l'Atelier de création radiophonique de France Culture. Enfin, le cinéma : *La Femme du Gange* (1973), *India Song* proprement dit (tourné en 1974) et *Son nom de Venise* (1976) (2001 : 57).

C'est un fait indéniable : *India Song* interroge la problématique du genre. Le titre du texte annonce d'emblée la coexistence de plusieurs formes d'écriture. En effet, le sous-titre « Texte Théâtre Film » suggère une imbrication des genres, dévoilant ainsi la porosité d'une écriture qui se laisse pénétrer (par exemple par le poétique, le filmique) et qui prend forme à la rencontre des différentes pratiques médiatiques. D'où l'utilisation fréquente de l'expression « les écritures durassiennes », qui renvoie à cet entrelacement des genres et pratiques entre lesquels se tissent des liens serrés, à l'exemple du cycle.

Le sous-titre « Texte Théâtre Film » « [...] véhicule plusieurs systèmes sémiotiques : paroles, bruits, images, codes gestuels, mise en scène, écriture, et évoque la mutation possible du texte à travers plusieurs médias » (Royer 1997 : 23). Cette rencontre de plusieurs systèmes sémiotiques se voit aussi dans la présentation du texte et son mode de lecture. Dans l'édition originale publiée chez Gallimard (1973)³, la disposition du texte est similaire à celle d'un scénario de film. Dans l'édition « Quarto » de Gallimard (1997), la mise en page du texte, divisé en deux colonnes, d'un côté le visuel et de l'autre le sonore, ressemble davantage à celle d'un découpage technique (des photos du film sont d'ailleurs insérées dans le texte). Pourtant, la vocation première d'*India Song* c'est le théâtre, puisqu'il s'agit d'une commande pour le National Theater de Londres. Cette ambiguïté du genre, au cœur même de l'écriture et de sa présentation matérielle, reflète les visées avant-gardistes de l'auteure. *India Song* s'inscrit d'ailleurs dans une période (celle des années 70) durant laquelle le littéraire entre en dialogue avec le filmique, voire le contamine, alors que subsistent dans le film des éléments théâtraux.

Comme son appellation générique le souligne, *India Song* est aussi un texte compris au sens large du terme. C'est-à-dire une œuvre à l'état scriptural qui peut se retrouver sous plusieurs formes, sans pour autant la restreindre à une seule. « Le

³ Le texte est désormais publié dans la collection « L'imaginaire » chez Gallimard sous le titre *India Song*. Le sous-titre « Texte Théâtre Film » n'apparaît toutefois plus sur la couverture.

terme *texte*, à la différence du mot roman – impliquant un ensemble de conventions littéraires – évoque une dynamique, une productivité plutôt qu'un produit strictement codé et donc classable », affirme Michelle Royer (1997 : 22). Ainsi le titre fait référence tant au théâtre (la pièce écrite) qu'au spectacle à venir (la future mise en scène), dans leur forme scripturale; il réfère aussi, de manière identique, à la forme écrite du film (le scénario) comme au spectacle cinématographique (le film à venir).

Dans la mesure où tout film repose sur son scénario, et que le texte de départ n'en est pas vraiment un, qu'en est-il du découpage⁴ ? Duras précise dans « Notes sur *India Song* » que « ce découpage est celui à partir duquel nous avons travaillé et tourné le film. Le manuscrit lui-même a été polycopié et distribué » (Duras *et al.* 1979 : 13). Comme l'affirme l'auteure, le découpage est un outil de travail pour l'équipe de tournage. C'est d'ailleurs le rôle premier du découpage que de servir de canevas, de repère. Dans son article « Ciné-romans : le livre du film », Jacqueline Viswanathan précise que cette forme dominante de lecture du scénario sous forme de plan de travail motive un texte fonctionnel s'apparentant davantage à un manuel qu'à un texte littéraire (1999 : 20). Plus avant dans ses « Notes sur *India Song* », Duras ajoute : « Il [le découpage] ne comporte presque pas, comme on peut le voir, d'indications techniques. Certains le trouveront trop vague et aussi trop "écrit". Je n'ai jamais pu faire un scénario purement technique » (Duras *et al.* 1979 : 15). Ici, la signification des mots « scénario » et « découpage » est équivalente alors que dans la pratique courante (celle de l'industrie cinématographique) le scénario précède son découpage en vue d'un futur tournage. Le découpage d'*India Song* contient effectivement très peu d'indications sur l'échelle des plans et leur durée, ainsi que sur les mouvements de caméra à opérer. Il omet aussi la bande sonore (voix, musique, bruits), essentielle au film, sinon fondamentale. Le film repose sur les voix qui font voir, voix qui reprennent le rôle de l'image, qui sert essentiellement à montrer : parce qu'elles disent, racontent, les voix montrent ce qui ne peut être vu, ce que l'image ne peut dévoiler, l'irreprésentable selon Duras. C'est ainsi qu'*India Song* se distingue systématiquement par l'hybridité de son texte : en mouvement, parce qu'inachevé, à

⁴ Publié (en partie) dans Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot *et al.*, *Marguerite Duras*, p. 23-71.

mi-chemin entre le scénario et le découpage. Bref, un texte ouvert tel un cinéroman, parfait exemple de l'entre-deux (entre le roman et le film).

Je propose de comparer le début du texte (abrégé)⁵ et du découpage :

TEXTE	DÉCOUPAGE
<p style="text-align: center;">NOIR</p> <p>Au piano, ralenti, un air d'entre les deux guerres, nommé <i>India Song</i>. Il est joué tout entier et occupe ainsi le temps – toujours long – qu'il faut au spectateur, au lecteur, pour sortir de l'endroit commun où il se trouve quand commence le spectacle, la lecture. Encore <i>India Song</i>. Encore. Voilà, <i>India Song</i> se termine. Reprend. De plus « loin » que la première fois, comme s'il était joué loin du lieu présent. <i>India Song</i> joué cette fois, à son rythme habituel, de blues. Le noir commence à se dissiper. Tandis que très lentement le noir se dissipe, voici, tout à coup, des voix. D'autres que nous regardaient, entendaient ce que nous croyions être seuls à regarder, entendre. Ce sont des femmes. Les voix sont lentes, douces. Très proches, enfermées comme nous dans le lieu. Et intangibles, inaccessibles. <i>(Entendre et prononcer : Voix une, Voix deuxième.)</i></p> <p style="text-align: center;">VOIX I</p> <p>Il l'avait suivie aux Indes.</p> <p style="text-align: center;">VOIX 2</p> <p>Oui. <i>Temps.</i></p> <p style="text-align: center;">VOIX 2</p> <p>Pour elle il avait tout quitté. En une nuit.</p>	<p style="text-align: center;">BOBINE I (15 PLANS) 15' 12''</p> <p><i>PLAN 1 Ext. FIXE SOIR (les plans de 1 à 5 ont été tournés en une fois)</i> Crépuscule au-dessus d'une vallée Soleil rouge (de la chaleur) La forêt C'est désert</p> <p style="text-align: center;">Silence</p> <p>Puis, radotage et cris de la mendiante très proches Puis de nouveau, silence Puis trace d'un cri Puis silence Puis voix</p> <p><i>PLAN 2 id. 1/4 d'heure plus tard</i> La mendiante intervient immédiatement, comme si elle provoquait le changement de plan. Elle est moins proche Silence moins long Le soleil est moins haut, les couleurs s'assombrissent. Toujours le ravin, sauvage. Après le silence, VOIX</p> <p><i>PLAN 3 id. 1/4 d'heure plus tard</i> La nuit commence à gagner Silence Cette fois, ce sont les voix qui commencent VOIX Puis, la mendiante. Elle rie et crie, loin Puis, silence.</p> <p><i>PLAN 4 id. 1/4 d'heure plus tard</i> Le soleil est à moitié noyé Il fait presque noir Silence.</p>

⁵ J'ai amputé la citation, qui aurait été beaucoup plus longue, pour n'aller qu'à l'essentiel et ainsi servir plus adéquatement les besoins de ma comparaison.

<p style="text-align: center;">VOIX 1</p> <p style="text-align: center;">La nuit du bal...?</p> <p style="text-align: center;">VOIX 2</p> <p style="text-align: center;">Oui.</p> <p style="text-align: center;">Montée de la lumière, toujours. <i>India Song</i> toujours. [...] (13-14)</p>	<p>Puis, voix Puis, silence, Puis, très loin, la mendiante. Elle chante. Ça s'efface. Silence Voix qui reprennent Silence Cris de la mendiante, très loin. Elle crie le mot de « Savannaket » S'éloigne. Disparaît. Silence. Les voix reprennent d'une traite (le texte sur l'enfance de la mendiante). Puis, silence. Puis, chant de la mendiante. Trace de chant coupé par un cri Puis, silence.</p> <p><i>PLAN 5 id. mais bien plus tard, presque noir</i> Silence. Voix (qui disent qu'elles « étaient à Calcutta pendant les mêmes années ») Puis, <i>India Song</i> piano, longtemps. (23-24)</p>
--	---

Le texte *India Song* s'ouvre sur un plan noir. La noirceur se dissipe peu à peu pour laisser lentement monter la lumière. Lorsque la luminosité devient assez forte, le lecteur-spectateur (l'hybridité du texte ne favorise ni l'un ni l'autre, ce pourrait être un « auditeur ») est placé devant une vaste demeure des Indes. Dans le découpage, la lumière est aussi importante. Du plan 1 au plan 5, le spectateur assiste à un crépuscule, à la déclinaison de la lumière. Au plan 6, la caméra fait un panoramique (très lent) et cadre des robes sur un canapé. D'une version à l'autre s'opère un glissement de l'ascension du soleil à sa déclinaison. Dans le texte, la lumière naissante marque bien, à la manière d'un fondu à l'image, le début de la séquence, le commencement d'une histoire. Dans le découpage, la baisse de luminosité indique la fin du jour, son déclin. Ainsi, à la manière d'un fondu au noir qui clôt un épisode, le coucher de soleil marque la mort d'Anne-Marie Stretter, la fin de son propre récit. Ceci a pour effet d'accentuer le lien vers un passé révolu dès le début du film. En effet, l'épisode d'Anne-Marie a déjà été entamé ailleurs; il a eu lieu avant le film. Le coucher de soleil indique en cela la fin d'un épisode passé; il marque un souvenir, celui d'Anne-Marie Stretter. Ce sont les voix suspendues dans le vide, porteuses du récit, qui font revivre la défunte. Elles rappellent à la mémoire des moments clés du

cycle indien et ses variations (le bal, le récit de la mendicante, le cri du vice-consul), qui préexistent au découpage et au film. Alors que le texte tend à privilégier l'intérieur de la demeure indienne, le découpage met l'accent sur les extérieurs. Le texte préconise la représentation immédiate des lieux où va se dérouler l'histoire. Il s'ensuit une description de la maison et de son ameublement, de la cour et du jardin. Le lecteur-spectateur apprivoise lentement les lieux avant de se plonger dans l'histoire d'*India Song*. Dans le découpage, l'image du crépuscule, en corrélation avec les voix et le chant de la mendicante, fait office de prologue à l'histoire en rappelant, pour qui les a lues, les connaît bien, les matrices littéraires (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *L'Amour*). Le soleil descend et disparaît, marquant la fin de cette première séquence d'introduction. Les voix ont parlé, elles ont dit le déclin de la mendicante, présage morbide du destin tragique parce que fatal, de la mythique Anne-Marie Stretter. Ce nouveau préambule contenu dans le découpage prépare davantage le spectateur à l'expérience cinématographique qui suivra. Grâce au coucher de soleil, il pénètre en douceur dans l'univers durassien. Il entre lentement dans ce complexe rapport entre la bande-son et les images, fort déstabilisant parce que vide de sa représentation mimétique : les personnages sont évoqués par les voix, mais très peu (ou pas) montrés. Les voix, sans corps ni visage, semblent intemporelles, voire désincarnées; « *[e]lles se parlent entre elles* », ne s'adressent pas au spectateur. Duras dit qu'elles sont autonomes parce qu' « *[e]lles ne savent pas être écoutées* » (*IS* 1973 : 148)⁶.

Comme les voix, essentielles à l'univers durassien, les silences sont une figure sonore constitutive de son écriture. Les silences du cinéma durassien sont porteurs de sens en tant qu'ils arrivent à exprimer, par l'évocation et la suggestion, l'indicible et l'invisible. Par conséquent, les silences durassiens sont poétiques. Dans l'exemple qui suit, la fréquence des pauses, qui indiquent la lenteur du rythme des voix, et les silences sont caractéristiques de l'écriture durassienne :

Voix I
Savannakhet, Laos ?

⁶ En italique dans le texte.

Voix 2

Oui. (*Temps.*) Dix-sept ans... elle est enceinte, elle a dix-sept ans... (*Temps.*) Elle est chassée par sa mère, elle part. (*Temps.*) Elle demande une indication pour se perdre.
Personne ne sait.

Voix I (*temps*)

Oui.
Un jour, il y a dix ans qu'elle marche.
un jour : Calcutta, devant elle.
Elle reste.

Silence.

Voix 2

Elle est là au bord du Gange, sous les arbres, elle a oublié.

Silence (IS 25).

« Le vide entre le texte et l'image crée un espace virtuel, un univers opaque et imprécis, mais d'autant plus ouvert aux fantasmes et à l'imaginaire personnel » du spectateur, précise avec justesse Viswanathan (1999 : 17). Dans le texte, les pauses et les silences sont épars alors que dans le découpage ils se multiplient, marquant ainsi le rôle cardinal qui leur sera conféré dans le film à venir. Parce qu'ils sont plus nombreux dans le découpage et le film, ils ralentissent le rythme instauré par les voix. Lentement, les pauses et les silences installent l'ambiance durassienne qui pèse, parce que chargée d'émotions, et recréent le climat indien, chaud et humide, voire accablant. Dans cette chaleur qui pèse lourd sur le corps, le chant de la mendicante se fait entendre comme l'évocation d'un passé lointain, celui du *Vice-Consul*.

Une écriture génératrice d'images, qui donne littéralement à voir, telle celle de Marguerite Duras, est une forme de langage poétique. Dans son étude sur le cinéma durassien, Royer remarque l'incursion de la poésie dans le style d'écriture. Cette intrusion positive et créatrice de la poésie dans le texte durassien est aussi soulevée dans *Marguerite Duras : La tentation poétique*. Les phrases, sensiblement les mêmes dans le texte et le film, à quelques différences près, sont courtes, évasives et souvent interrogatives. Elles ne contiennent parfois qu'un seul mot, ne précisent rien de

particulier : elles évoquent, appellent et rappellent, suggèrent. Ainsi l'exemple suivant :

Voix 1
 Quelqu'un crie... une femme...

Voix 2
 Quoi ?

Voix 1
 Des mots sans suite.
 Elle rit.

Voix 2
 Une mendiante.

Temps.

Voix 1
 Folle ?

Voix 2
 C'est ça... (IS 23).

Elles sont souvent coupées par d'autres, dans des enfilades inachevées, et récitées lentement, suivant de longs plans-séquences qui défilent à une lenteur presque insupportable, comme si les voix, sous l'effet de la chaleur torride, peinaient à réciter. Dans le film, ce sont les mots, toujours les mots qui priment alors que les images se laissent bercer par une brise légère, portées par les voix qui récitent inlassablement. Le texte passe sur les images comme un bateau – peut-être le *Navire Night* – glisse sur l'eau. Les voix ne dialoguent pas entre elles ou si peu. Elles ne se répondent qu'en apparence, à la surface, lorsqu'elles le font. Chacune récite, comme on récite un poème. Elles font allusion à une personne, un événement, un temps, un lieu, un instant. À titre d'exemple, voici deux passages similaires, fortement liés l'un à l'autre, dans la mesure où il apparaît que le deuxième (tiré du film) est le produit de la réécriture du premier (tiré du texte) :

Voix 1
 Cette rumeur, le Gange... ?

Voix 2
 Oui.

Voix I
Cette lumière ?

Voix 2
La mousson.

Voix I
... aucun vent...

Voix 2 (*continue*)
... elle va crever vers le Bengale...

Voix I
... Cette poussière... ?

Voix 2
Calcutta central.

Silence.

Voix I
Il y a comme une odeur de fleur... ?

Voix 2
LA LÈPRE.

Silence (IS 19).

Dans le film :

V2. Cette lumière ?
V1. La mousson.
V2. Cette poussière ?
V1. Calcutta central. (Ropars-Wuilleumier 1979 : 17)

Le style est préservé lors du passage du texte au film alors que son aspect poétique est davantage accentué. De fait, les phrases sont beaucoup plus courtes, se réduisent à deux mots. L'agencement très structuré (alternance régulière entre la question et l'affirmation) poétise, par sa forme, la discussion laconique entre les voix. Les mots suggèrent l'atmosphère exotique des Indes, qui n'est évidemment pas montrée. Comme le souligne Royer, cette atmosphère est le produit des sonorités des mots en corrélation avec le rythme lent de leur élocution (1997 : 29-41). C'est l'imagination du spectateur guidée par son expérience, par exemple la lecture des matrices littéraires, qui recrée cette atmosphère symbolique. Ce court poème donne à voir l'absence de sa représentation, l'absence de représentation. Le langage poétique sert ici à suggérer Calcutta et ce qu'elle symbolise, c'est-à-dire l'irreprésentable durassien : l'amour, le désir, l'errance, la mort, l'absence, la folie. La sonorité

évocatrice des mots et leur agencement poétique suggèrent ce qui n'est pas représenté et ne peut être représenté. C'est-à-dire ce que Duras omet volontairement de mettre en images, ce que les voix suggèrent avec force et grâce, comme le fait la poésie, qui n'est pas représentation mais plutôt évocation, symbole, suggestion. Comme à la lecture d'un livre, le spectateur fantasme les Indes durassiennes, ressent la chaleur de Calcutta alors que le tournage s'est fait en France. C'est d'ailleurs pour cette raison que certains critiques, dont Dominique Noguez et Lisa F. Signori, dressent des parallèles entre l'écriture durassienne et le surréalisme, notamment en ce qui a trait aux effets de correspondance et aux silences surréels⁷.

Dans *L'image-temps*, Deleuze établit le rapport entre l'écriture, le théâtre et le cinéma comme suit, en se servant pour exemple d'*India Song* :

Dans l'image visuelle on découvre la vie sous les cendres ou derrière les miroirs, tout comme dans l'image sonore on extrait un acte de parole pur, mais polyvoque, qui se sépare du théâtre et s'arrache à l'écriture. Les voix « intemporelles » sont comme quatre côtés d'une entité sonore, qui se confronte à l'entité visuelle : le visuel et le sonore sont les perspectives sur une histoire d'amour, à l'infini, la même et pourtant différente (1985 : 335).

L'acte de parole durassien, origine du texte parce que lieu de l'écriture selon Duras⁸, s'extirpe du théâtre, donc de la scène, comme il émerge de l'image à laquelle il ne s'accouple pas. Ce qui se dégage du théâtre, cet écart entre ce qui est dit (lu) et ce qui est montré (les silhouettes des corps), est le même qu'au cinéma, à la différence près que la scène est remplacée par l'image : « D'un côté la scène, de l'autre des voix qui en parlent. Or, les voix ne décrivent jamais la scène. Le texte ne tente pas de faire coïncider scène et voix mais procède par glissements, dérapages » (Libois 1979 : 191). Le rapport est sensiblement le même quoique de cet entre-deux, entre l'image et le son, émerge un espace virtuel, un profond silence : l'espace d'écriture durassien,

⁷ Noguez commente ce rapport entre le surréalisme et le travail de vases communicants que sous-tend l'écriture durassienne dans *Duras, Marguerite*, p. 87. Au sujet des silences surréels, voir Signori, Lisa F. *The Feminization of Surrealism : the Road to Surreal Silence in Selected Works of Marguerite Duras*, New York, P. Lang, 2001.

⁸ Duras indique que « [l]'histoire de cet amour, les VOIX l'ont sue, ou lue, il y a longtemps. [...] On ne sait à aucun moment *qui sont* ces VOIX » (*IS* 147). Les voix écrivent l'histoire, la réécrivent, l'inventent, d'où le lieu de l'écriture dans l'acte de parole.

ouvert sur un au-delà du cadre. Effectivement, *India Song* existe déjà ailleurs, à l'extérieur du cadre, avant comme après le texte dans le temps. Le théâtre c'est du texte, des mots, comme le sera aussi le film.

Noguez dévoile des intuitions particulièrement intéressantes quant aux restes théâtraux contenus dans le film. D'abord, le décor et les acteurs qu'il insère dans la catégorie barthienne « effets de réel ». Il est bien connu que Duras privilégie les acteurs de théâtre aux acteurs de cinéma. À l'encontre de toute forme dominante de représentation, Duras

[...] ne pense pas l'acteur comme intériorité rayonnante, dépositaire de fétiches [pensons, par exemple, aux apparitions dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, à l'utilisation de Gérard Depardieu dans *Le Camion* ou aux « figurants » du *Navire Night*], mais comme silhouette signifiante dans son rapport au cadre qui la sertit et au texte qui la traverse (Jacquot 1979 : 163).

Le théâtre d'*India Song* évite toute forme de mimétisme ou naturalisme. Mais ce pourrait-il, au contraire, que Duras fasse dévier le mimétisme? Le spectateur s'attend effectivement à quelque chose, une représentation, mais elle lui est toutefois offerte sous une autre forme. C'est-à-dire sous la forme du texte au lieu du film, et ce faisant par l'intermédiaire de la voix au lieu de l'image. Ainsi l'entrécriture comme une écriture « au lieu de », tel un processus de substitution. Cependant, Noguez affirme que Duras se passe plutôt des « effets de réels » à la manière du théâtre élisabéthain ou d'Edward Gordon (2001b : 74). En effet, le film n'a pas été tourné aux Indes mais bien en Île-de-France. Littéralement désincarnés, les acteurs deviennent de simples silhouettes. De plus, difficile de discuter du jeu des acteurs dans les termes usuels, par exemple « incarner » un personnage, tant le style d'écriture, poétique, demeure abstrait. Il est plus approprié de parler d'interprétation du personnage d'Anne-Marie Stretter, de l'inscription, par l'écriture, de ses gestes : la volupté de son corps, de son sein dénudé dans le film, le sublime qui se dégage du texte, des voix. Noguez parle à juste titre d'effet de distanciation propre au théâtre moderne dans le « jeu » des acteurs, plus particulièrement de l'interprétation que fait Delphine Seyrig du personnage d'Anne-Marie Stretter (2001 : 75). Effectivement, l'effet de distanciation le plus important relève du dispositif cinématographique. Le décalage entre les

images et la bande-son est à cet effet patent. C'est au demeurant une pratique filmique qui causa – et cause toujours – un émoi dans l'assistance que cet écart volontaire entre le dit (lu) et le vu (non représenté), qui fait table rase de la tradition de la représentation filmique. Le silence des voix comme le silence de l'image est une forme de « théâtre d'ombres angoissantes », dit Pierre Fedida (1979 : 159). Suspendues dans le vide au-dessus des acteurs qui n'incarnent pas un rôle, les voix, qui connaissent le récit (en entier ou en partie), sont le souffle de la mise en scène, de la mise en images. C'est du reste le sentiment qui se dégage de la lecture de Libois pour qui le théâtre d'*India Song* est un espace tragique dans lequel les voix sont à l'image du chœur antique qui donne le rythme (1979 : 191).

Cet espace tragique qui traverse la production durassienne relève d'une écriture empreinte de simplicité (Noguez 2001 : 70). Au fil des années, Duras a joué sur l'économie des mots en construisant des phrases de plus en plus courtes et évasives. La brièveté, l'abstraction et le minimalisme participent à la construction de cet espace tragique. L'écrit est effectivement le produit d'un langage archaïque qui retourne à l'essentiel : une grammaire sans syntaxe, dira plus tard Duras, c'est-à-dire un langage fondamentalement plus abstrait. Cette pauvreté du langage constitue la particularité même du film qui a toutefois beaucoup à offrir, parce que plus riche de sens. L'esthétique filmique d'*India Song* semble faire un retour aux conventions du cinéma muet en brisant l'« effet de réel » que produit le rapport conventionnel entre la voix et l'image. L'emploi de la caméra fixe et frontale ainsi que la durée incommensurable des plans non découpés (au contraire du cinéma classique hollywoodien par exemple) renvoient d'ailleurs à une pratique courante du cinéma muet : le théâtre filmé.

Libois, qui remarque avec justesse la nature « trouée » d'*India Song*, investit l'espace tragique de ces synonymes : « Fente – Crevasse – Ouverture – Coupure – Raie – Rainure – Ride – trace – Cicatrice – Entaille [...] » (1979 : 190). Dans l'interstice se lovent le sens, les significations possibles de cette histoire. Espace tragique, le théâtre est lieu de désir et de fantasme, d'absence et d'oubli, lieu originel de l'écriture qu'appellent des voix désincarnées venues de très loin. Ainsi, ce que le

texte, le théâtre et le cinéma ont en commun c'est peut-être ce lieu qui les traverse, cet espace tragique dans lequel s'inscrit le désir qui prend forme dans l'égaré et la folie de personnages mythiques. Avant même le texte, le théâtre et le cinéma, il y a l'écriture, dit Benoît Jacquot : « Le mouvement accéléré de la réalisation entraîne un effacement de la hiérarchie des registres (écriture, tournage, montage). La méthode de M. D. délinéarise le mode de production d'un film : l'écriture est déjà le montage, le tournage encore de l'écriture, etc. » (1979 : 164). Il n'y a que cela, l'écriture, comme un fantôme tragique issu de la nuit noire et dans la confusion des temps.

La mise en scène des Yeux bleus cheveux noirs

La première phrase du texte est capitale : « Une soirée d'été, dit l'acteur, serait au cœur de l'histoire » (*YBCN* 9). Cet énoncé, tout simple, fait basculer le récit du romanesque au théâtral. Ce qui s'inscrit au premier coup d'œil sous la forme du roman, ne serait-ce que par le choix de la prose organisée selon des paragraphes, s'avère en fait un texte lu par un acteur de théâtre. Ainsi, le lecteur se retrouve à la fois lecteur d'un roman et spectateur de théâtre. *Les Yeux bleus cheveux noirs* demeure en cela un texte ambigu : un théâtre lu, un roman dans lequel la mise en abîme du théâtre prend le pas sur le romanesque, le recouvre par sa mise en scène qui fait écran. Car le texte donne à voir, il montre, et plus encore il se laisse regarder, virtuellement, par le lecteur qui devient spectateur. D'où la complexité du texte mais aussi la fascination qu'il m'inspire.

Texte singulier, donc, mais un texte qui n'est pas étranger au *Camion* sur le plan de la construction du récit, de sa complexité – de son épaisseur signifiante. Car si Duras annonce dès le début du *Camion* « C'aurait été un film. » (11), semant ainsi le doute chez le lecteur-spectateur, la première phrase des *Yeux bleus cheveux noirs* produit un effet similaire chez le lecteur : Est-ce un film ou une pièce de théâtre ? Si je rappelle ici *Le Camion*, c'est parce qu'il met en scène une lecture. Je l'ai montré plus tôt, *Le Camion* implique un film qui n'est pas représenté mais lu à haute voix par l'auteur. Il s'agit d'une mise en scène de l'oralité comme de l'écriture. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, le texte s'inscrit dans une mise en abîme d'une pièce de théâtre qui passe par une lecture. D'où l'expression utilisée plus tôt, théâtre lu. De

fait, le début du texte met clairement en scène le narrateur : l'acteur. C'est effectivement l'acteur qui parle, qui raconte l'histoire et qui « lit » la pièce – ce que suppose le lecteur – comme Duras lit le scénario dans *Le Camion*. Et ici, la forme complexifie davantage la chose. Il faut savoir que le texte ne prend pas la forme d'une pièce de théâtre dialoguée mais plutôt celle de la prose, associée au roman. Le lecteur imagine très bien l'acteur lire l'histoire au centre d'une scène dénudée, la narrer : « Pas un souffle de vent. Et déjà, étalé devant la ville, baies et vitres ouvertes, entre la nuit rouge du couchant et la pénombre du parc, le hall de l'hôtel des Roches » (*YBCN* 9). Voilà comment débute le théâtre du roman – son histoire – qui se poursuit sur le même mode, celui de la narration. L'acteur décrit le paysage extérieur puis l'intérieur, les femmes avec les enfants, ce qu'elles font. Il décrit, ce faisant il montre, et effectivement le lecteur voit, comme dans un film. En d'autres termes, il voit « clairement » devant lui ce qui est suggéré : il voit lentement défiler les paysages puis les décors, à la manière des films durassiens. Il contemple, se laisse emporter, comme hypnotisé par la lecture de l'acteur, allant même jusqu'à oublier que c'est lui, l'acteur, qui raconte. Et c'est ainsi que le texte bascule de nouveau, cette fois-ci dans le roman, grâce à l'oubli momentané : l'oubli de l'acteur-narrateur. Cependant, le lecteur voit et entend beaucoup plus en fait que ne pourrait le permettre la mise en scène théâtrale.

Le texte fait effectivement parcourir de grandes distances, passant de l'extérieur à l'intérieur, de l'intérieur à l'extérieur. Il est évident qu'une mise en scène simplifiée, à l'image de la pièce *La Musica*, pourrait très bien servir la suggestion de ces distances à parcourir. Du même coup, le texte donne à voir comme à entendre. Difficile à définir comme à expliquer cette impression cinématographique – je l'appelle ainsi faute de mieux – qui se dégage du texte. Pour le lecteur-spectateur durassien, la lecture fait image. C'est-à-dire qu'elle fait voir, sans les nommer pourtant, les mouvements de caméra, de longs et lents travellings surmontés par la voix off (peut-être celle de Duras), accompagnés par une trame musicale.

Le spectacle cinématographique est d'ailleurs inscrit dans le texte : « Parmi les gens qui regardent le spectacle du hall depuis la route derrière l'hôtel, un homme

fait le pas. Il traverse le parc et s'approche d'une fenêtre ouverte » (*YBCN* 10). Ce passage, qui arrive très tôt dans le texte (à la deuxième page), est particulièrement important parce qu'il inscrit d'emblée l'histoire sous le mode de la prestation (le spectacle) comme sous le mode voyeuriste de l'événement qui a lieu. En effet, les gens (le public) regardent ce qui se passe au loin depuis la route derrière l'hôtel. Ils sont placés à distance de l'objet convoité, le spectacle du hall, qui se déroule derrière la fenêtre. Le public de la scène du hall est en cela comparable au spectateur de cinéma, placé à distance de la scène, tapit dans la salle obscure. Cependant, le spectacle auquel assistent les spectateurs se déroule sur une scène, celle du hall, semblable à la scène de théâtre. Le spectacle est « joué » par des êtres en chair et en os – ce ne sont pas des effigies, comme dirait Metz. L'homme qui s'est avancé, qui s'est détaché du groupe voit la même scène à partir de l'embrasement de la fenêtre ouverte alors que nous, lecteur-spectateur, l'avons suivi en douce derrière lui grâce au regard-caméra qui le traque.

Le lecteur-spectateur suit l'homme sur l'écran imaginaire de cinéma. Sur l'écran, donc dans le film potentiel que contient le texte, l'homme assiste à une scène de théâtre ou quelque chose qui s'y apparente de près :

Lorsque l'homme atteint la fenêtre, elle est déjà là, à quelques mètres de lui parmi les autres femmes.

De là où il se tient, l'homme, l'eût-il voulu qu'il ne pourrait pas voir son visage. Elle est en effet tournée vers la porte du hall qui donne sur la plage.

Elle est jeune. Elle porte des tennis blancs. On voit son corps long et souple, la blancheur de sa peau dans cet été de soleil, ses cheveux noirs. On ne pourrait voir son visage qu'à contre-jour, d'une fenêtre qui donnerait sur la mer [...]

On appelle tout à coup dans l'hôtel. On ne sait pas qui.

On crie un nom d'une sonorité insolite, troublante, faite d'une voyelle pleurée et prolongée d'un *a* de l'Orient et de son tremblement entre les parois vitreuses des consonnes méconnaissables, d'un *t* par exemple ou d'un *l*.

La voix qui crie est si claire et si haute que les gens s'arrêtent de parler et attendent comme une explication qui ne viendra pas.

Peu après le cri, par cette porte que la femme regarde, celle des étages de l'hôtel, un jeune étranger vient d'entrer dans le hall. Un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs (*YBCN* 10-11).

Je vois et j'entends ici les échos du cycle indien, du texte et du film *India Song*, dans lesquels le cri résonne, perturbe, blesse. Ce n'est pas le même cri, celui du vice-consul, mais un cri similaire, un cri de douleur, de désespoir. L'hôtel comme un lieu anonyme, une station de passage entre deux déplacements, deux voyages, c'aurait pu être l'ambassade de France, lieu du théâtre de la vie, de la passion. Pour qui a lu les textes et vu les films, des impressions de déjà vu passent et repassent, sans cesse, comme des variations multiples sur le même thème.

L'homme restera longtemps derrière la fenêtre à regarder le théâtre de l'hôtel. Plus tard, il rencontrera une jeune femme. Depuis la fenêtre, l'homme n'arrivera pas à distinguer avec clarté son visage. Le texte cité précédemment indique cette impossibilité de voir le visage de la jeune femme. Mais ce « on » inclut le lecteur-spectateur, l'interpelle. En effet, le lecteur-spectateur voit ce que le texte place devant lui, sur cet écran imaginaire, et c'est dans cette mesure que le texte demeure virtuellement cinématographique. Restent en mémoire non pas tant les mots, mais davantage les images qu'ils produisent et qui composent le texte, de même que les subtils mouvements d'une caméra invisible, que convoque l'emploi du « on » suivi du verbe : on voit, on appelle, on vit (*YBCN* 11). Plus qu'une vision unique, le choix d'employer le « on », impersonnel, sous-entend une certaine objectivité du regard qui ne saurait être celui de l'auteur. Il s'agit d'un regard extérieur.

Les Yeux bleus cheveux noirs, tel que l'indique le titre, met en scène le regard. Non seulement le texte fait voir, mais plus encore il interroge le regard, ce que lecteur voit comme ce qui est vu. Chacune des parties du livre débute par le rappel du théâtre. Je prends ici pour exemple les deux premières, qui arrivent très tôt dans le texte. La première (9-20) sert à inscrire l'acteur comme narrateur (ce que je viens de montrer) alors que la seconde (21-37) indique le début de la pièce : « Le noir serait fait dans la salle, la pièce commencerait » (21). C'est effectivement là que la pièce commence, que le spectacle débute :

La scène, dirait l'acteur. Elle serait une manière de salle de réception, sévèrement meublée de meubles anglais, confortables, très luxueux, en acajou sombre. Il y aurait des chaises, il y aurait des tables, quelques fauteuils. Sur les tables il y aurait

des lampes, plusieurs exemplaires du même livre, des cendriers, des cigarettes, des verres, des carafes d'eau. Sur chaque table il y aurait un bouquet composé de deux ou trois roses. Il en serait comme d'un lieu laissé mais à l'instant, funèbre.

Petit à petit, une odeur se répandrait, elle aurait été à l'origine celle qui est écrite ici, de l'encens et de la rose, et elle serait maintenant devenue celle inodore de la poussière du sable. Beaucoup de temps serait supposé être passé en effet depuis l'origine de l'odeur.

La description du décor, de l'odeur sexuelle, celle des meubles, de l'acajou sombre, devrait être lue par les acteurs à égalité de ton avec le récit de l'histoire. Même si, au hasard des théâtres différents ou la pièce serait représentée, les éléments de ce décor ne coïncidaient pas avec l'énoncé qui en est fait ici, celui-ci resterait inchangé. Dans ce cas, ce serait aux acteurs de faire que l'odeur, les costumes, les couleurs se plient à l'écrit, à la valeur des mots, à leur forme.

Il s'agirait toujours de ce lieu funèbre, de la poussière du sable, de l'acajou sombre (21-22).

Cet extrait, qui fait office de mise en scène, traite effectivement de ses aspects techniques alors que l'acteur-narrateur du début narre la description comme la procédure à suivre. Si, comme je l'ai précisé plus tôt, le lecteur-spectateur en vient à oublier plutôt rapidement l'existence du narrateur en la personne de l'acteur, ce passage rappelle vivement sa présence – à tout le moins la présence du théâtre, de la mise en scène – comme sa raison d'être. Du roman le texte glisse vers le théâtre, et plus encore vers sa mise en scène. J'ai montré plus avant avec *La Musica* que le théâtre durassien, à l'image du film *Le Camion*, s'inscrit dans le cadre d'un acte de lecture. Il s'agit d'un théâtre lu et non d'un théâtre joué. Ici aussi toujours l'idée durassienne selon laquelle le texte est roi, c'est-à-dire essentiel, primordial. C'est ainsi qu'il faut une fois de plus se plier à l'écrit, au texte.

La suite du roman ou théâtre lu s'inscrit sous le mode de la métamorphose : Duras emploie désormais le conditionnel, « technique » utilisée dans *Le Camion*. Ainsi s'agit-il d'une pièce dans le texte ou d'une pièce à venir, en devenir, donc potentielle (virtuelle)? « Elle dormirait, dit l'acteur. Elle aurait l'air de le faire, de dormir » (*YBCN 22*). Et soudainement, sans prévenir, après avoir semé le doute dans l'esprit du lecteur-spectateur, la narration se fait au présent : « Elle est au centre de la chambre vide, sur les draps blancs étalés à même le sol » (*YBCN 22*). Retour à la

pièce, au présent de la pièce qui se joue là, ici et maintenant, sur une scène imaginaire que le lecteur-spectateur arriver à imaginer clairement parce que la scène en elle-même se donne comme telle : comme une image. Il la voit, le lecteur-spectateur, c'est-à-dire qu'il imagine cette femme endormie, ses jambes, ses bras, ses seins, et ne peut s'empêcher d'y voir là les poses de Delphine Seyrig, similaires, empreintes de la nonchalante beauté d'Anne-Marie Stretter, l'amante désirée. Ici, la mise en scène oriente les regards, le voir, de manière à mettre en scène les corps. Car dans cette histoire il n'est pas question d'amour entre l'homme et la femme, deux inconnus, ni de désir. Ceci ne veut toutefois pas dire que l'histoire ne met pas en scène le désir. Seulement, le désir passe par une tierce personne, comme c'est le cas souvent chez Duras (ex. le cas de Lol V. Stein et du Vice-consul). Par exemple, dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, le désir de lui de la voir elle, nue, de regarder son corps à distance, sans y toucher : « Il lui dit qu'il est sûr de la vouloir ainsi, sans amour par lui, rien que le corps » (25). Plus loin, alors qu'elle se réveille, nue, lui penché sur son visage à la regarder, elle tente de recouvrir ses yeux de son bras comme pour se protéger du regard de l'inconnu. « Il le voit. Il dit : Je vous regarde rien d'autre, n'ayez pas peur » (27). Le désir se trouve ailleurs, au-delà de la scène de nudité, du spectacle du corps offert au regard de l'homme tourmenté. Le regard de l'homme n'est pas motivé par le désir de la femme, et ainsi ne s'adresse pas à elle. Car la femme est dans le désir d'un autre homme, rencontré à l'hôtel, alors que lui est placé dans cette incapacité à toucher son corps comme celui de toutes les femmes. Et pourtant, entre cette femme et cet homme passe le regard – le corps se fait objet du regard. Et dans ce regard de lui, dans sa fixation du corps féminin qui ne l'intéresse pas, se trouve toute la détresse de l'homme, cette histoire personnelle qu'il racontera à elle, toujours placée à distance, dans l'écoute de lui. Sans le regard, les yeux fermés, l'homme peut toutefois toucher, tâter :

Il le fait, il pose en aveugle ses mains sur le corps, il prend les seins, les hanches dans leur fraîcheur de peau nue, il fait basculer le tout dans le mouvement violent et, dans une sorte de poussée, de gifle plate, il le renverse, le met face contre sol. Il s'arrête, surpris par sa propre brutalité. Il retire ses mains. Il ne bouge plus. Il dit : Ce n'est pas possible (28).

Jamais de désir pour elle, cette femme qui s'offre à lui. Mais cette femme rappelle cet homme rencontré à l'hôtel, objet commun du désir. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il l'a abordé puis amené dans cette chambre. Le désir de l'homme de l'hôtel la traverse, la déchire. C'est par cette déchirure d'elle causée par le désir de l'homme de l'hôtel que l'homme de la mise en scène peut accéder au désir. C'est par le regard qu'il cherche à atteindre le désir d'elle pour cet homme, désir qu'il fait alors sien. L'homme voit à travers elle, son corps, mais son corps reste un corps de femme, d'où l'impossibilité de le toucher sans le brutaliser et d'où, ce faisant, la douleur de sa propre brutalité envers ce corps. Figure de l'entre comme du désir, le personnage de la jeune femme sert ici de point de relais, se fait médiation en tant que l'homme de la mise en scène assouvit son désir de lui, l'homme de l'hôtel, par le désir d'elle qui éprouve des sentiments pour le même homme, celui de l'hôtel⁹.

Dans cette mise en scène l'homme raconte une histoire à la femme, un livre (37). La troisième partie (38-49) des *Yeux bleus cheveux noirs* ne débute pas immédiatement par un rappel explicite du théâtre (le rappel viendra plus loin) bien que le lecteur se trouve sur les lieux d'une mise en scène entre l'homme et la femme. Il s'agit plutôt d'une lecture du livre, qui se fait sur la scène :

L'écoute de la lecture du livre, dit l'acteur, devrait toujours être égale. Dès qu'entre les silences la lecture du texte se produirait, les acteurs devraient être suspendus à elle, et, au souffle près, en être immobilisés, comme si à travers la simplicité des mots, par paliers successifs, il y avait à comprendre toujours davantage.

Les acteurs regarderaient l'homme de l'histoire, quelquefois ils regarderaient le public. Quelquefois aussi ils regarderaient la femme de l'histoire, mais cela ne se produirait jamais par hasard.

⁹ Cette mise en scène du théâtre lu des *Yeux bleus cheveux noirs* propose l'idée du contrat entre une femme hétérosexuelle et un homosexuel, rappelant d'une certaine manière la relation passionnel et ambiguë entre Duras et Yann Andréa, qui a partagé sa vie jusqu'au dernier moment. Ce type de contrat fait aussi l'objet du récit *Pornocratie* de Catherine Breillat (2001), adapté au cinéma sous le titre d'*Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, 2004). Dans le texte de Duras, c'est l'homosexuel, désespéré, qui contracte avec la jeune femme. Dans le texte et le film de Breillat, c'est la femme, suicidaire, qui contracte avec l'homosexuel. Dans les deux cas, le contrat prend la forme suivante : mise à nue de la jeune femme placée à distance, objet du regard masculin. Il est aussi intéressant de noter que les deux hommes toucheront la femme – le personnage de Breillat y prendra d'ailleurs plaisir, s'attachera d'une certaine manière à la femme. Une analyse comparative des deux contrats, c'est-à-dire des enjeux socio-politiques et philosophiques d'une telle mise en scène de la sexualité, fera l'objet d'un projet ultérieur portant sur la littérature et le cinéma de la transgression.

Il faudrait que soit perçu ce non-regard des acteurs sur la femme de l'histoire [...] (38).

Le lecteur se trouve toujours dans le livre, plus encore dans sa lecture, son histoire étant au cœur même de la mise en scène. À partir de ce moment revient en force le texte (le livre) et aussi la lecture. Le texte demeurera jusqu'à la fin très visuel, mais toujours reviendra le rappel de la scène, du théâtre, comme le rappel du livre par sa lecture.

Il faut bien comprendre que Duras ne dit ni n'écrit en aucune circonstance « Ceci est du théâtre, ceci est un film ». Par contre, la complexité des niveaux du récit, dont la mise en abîme, incite à considérer l'interpénétration des trois pratiques durassiennes : le texte, la scène et l'écran. *Les Yeux bleus cheveux noirs* est exemplaire d'un style d'écriture de plus en plus « envahi » par le théâtre et le cinéma. Ce « genre » particulier qu'est le texte hybride, qui joint le romanesque, le théâtral et le filmique, est un exemple probant de l'entrécriture durassienne comme du recouvrement du roman par la scène et l'image, qui l'avalent. Cette tendance avant-gardiste s'accroît au fil des années et des projets d'écriture, notamment dans les années 80.

Écrire, c'est réécrire. Lire, c'est écrire. On considère désormais l'écriture comme une forme de réécriture puisque de façon générale, l'écrivain écrit plus d'une fois un texte. Cependant, les analyses textuelles de la première partie, et plus encore celles de *L'Amant de la Chine du Nord* et d'*India Song* (texte et film), montrent que l'écriture passe par la réécriture. Dans le cas de la pratique durassienne, la réécriture désigne à la fois une « technique » d'écriture et une particularité du style. Elle renvoie à l'origine du texte, au germe, procède par la redite ou la reprise, passe par l'oubli du texte (du film). Ce profond remaniement du texte, qui s'en voit fortement altéré à tous les niveaux, ne peut être qu'une simple révision de texte. Il s'agit plutôt d'une *re-médiation* qui prend forme dans la reformulation d'un événement, par exemple les micro-narrations que sont le combat de la mère contre les barrages ou la relation amoureuse entre l'enfant et l'amant. La re-médiation implique la modulation et la transformation, ce faisant la « maturation » de la narration microbienne, qui évolue et

tend vers une autre forme, vers une autre structure pour reprendre l'expression de Pasolini. C'est par sa re-médiation que la micro-narration fait événement. L'événement est ainsi inséparable des *qualités médiatiques* :

Ces qualités, elles-mêmes historiquement chargées, fonctionnent plutôt comme des pôles de résistance ou de rupture à l'intérieur d'un médium; elles ne sont pas ce qui distingue un médium d'un autre ou le délimite, mais ce qu'un médium partage nécessairement avec d'autres matérialités que la sienne (Villeneuve 2003 : 16).

Ce partage des qualités médiatiques, cet échange, témoigne par ailleurs de la porosité des écritures, ce faisant de l'élasticité des pratiques dont l'« épaisseur » des médias en jeu est garante. Villeneuve ajoute plus loin :

Il arrive, par exemple, que l'écriture emprunte à la voix la qualité de sa fluidité, ou que la voix œuvre à partir de l'écriture, comme sur un palimpseste, se fixant des normes qui sont celles de l'écrit et se figeant à l'oreille de celui qui écoute, comme les signes arrêtés sur la page d'un livre; il arrive encore que le son puisse faire image, se laisse voir (Villeneuve 2003 : 16-17).

Cette réflexion, tout à fait éclairante quant à l'écriture durassienne, l'amène à penser qu'il existe moins un médium premier qu'un contexte premier, celui de l'oralité :

Ce contexte fait appel à des qualités qui, si elles ont tendance à se cristalliser dans un médium précis selon les pratiques les plus courantes (la fluidité associée au son, la qualité d'archive associée à l'écriture), ouvrent à l'intérieur de chaque médium l'espace de l'intermédialité. Les qualités médiatiques ne trouvent pas leur origine à l'intérieur d'une seule pratique médiatique; c'est, au contraire, leur mélange qui permet la possibilité et la diversité des médiations (Villeneuve 2003 : 17).

La pratique de la réécriture convoque ce mélange des qualités médiatiques qui, selon Villeneuve, ouvre l'espace de l'intermédialité, ce passage de l'entre-deux que définit l'entrécriture. Ainsi, se placer au milieu c'est s'inscrire dans l'avancée des choses, dans le devenir de l'histoire pour mieux revenir au creux des événements, au lieu même de l'écriture, de la parole.

Comparativement à l'écriture, la lecture est un acte de création virtuel. Je dis *virtuel* en tant que la lecture fait appel, comme l'écriture, à l'imaginaire, donc à la création. Cependant la lecture « n'écrit pas », « ne s'écrit pas ». C'est-à-dire qu'elle

n'inscrit pas noir sur blanc le développement d'une histoire et de ses personnages. Néanmoins la lecture produit, dans un espace virtuel (mental et imaginaire), une variation du texte alors que le lecteur se fait une représentation unique, qui en cela diverge de celle de la communauté des lecteurs. Le film *Le Camion* est en cela exemplaire de cette capacité créative de l'acte de lecture, qui donne toute la latitude nécessaire au lecteur-spectateur afin de créer lui-même le film, à tout le moins sa représentation absente de l'image. *Les Yeux bleus cheveux noirs* met aussi l'accent sur cette mise en scène de la lecture, dans le roman cette fois-ci, lecture qui « ouvre » le texte sur de multiples possibles romanesques, théâtraux et filmiques.

La lecture demeure essentiellement une forme d'entre-deux-réalisations comme le scéno-texte est une forme d'entre-deux-crétions. La lecture est intermédiaire mais non facultative. C'est une frontière spongieuse par laquelle il faut nécessairement passer et repasser, surtout pour les textes et films analysés. La lecture durassienne demeure le lieu par excellence de la création. Elle bouscule l'écrit, le fracture, le modifie. Autrement dit, la lecture équivaut à l'équation suivante : lire = réécrire. Nathalie Piégay-Gros note un fait indélébile :

[...] quelque chose échappe toujours au pouvoir que le texte entend exercer sur son destinataire. Ce qu'il prévoit, il ne peut jamais le réaliser exactement. Le lecteur en fera toujours plus, ou moins; le plus souvent, il lira *autrement* : d'une manière que le texte n'avait pas tout à fait prévue (2002 : 14 C'est moi qui souligne).

Il appartient effectivement au lecteur de lire ce qu'il veut bien lire, c'est-à-dire de faire dire au texte ce qu'il peut dire, mais surtout ce qu'il signifie pour lui, selon ses propres connaissances et son point de vue. Le lecteur exerce en fait un pouvoir que le texte ne possède pas, un pouvoir d'imagination, c'est-à-dire un pouvoir de création. Duras avait bien saisi la potentialité comme la puissance de ce pouvoir qu'elle a toujours remis entre les mains du texte-roi. Cependant, il faut comprendre que ce pouvoir qu'elle a si bien décrit, et qu'elle attribuait au texte plutôt qu'au film, demeure le pouvoir fondamental du lecteur, par extension de la lecture. Les réflexions de Barthes, qui a « célébré » la mort de l'auteur, vont dans ce sens : « le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont

est faite une écriture » (1984 : 69)¹⁰. De fait, l'espace du lecteur-spectateur durassien est plutôt vaste et complexe, et en cela riche de significations comme de possibilités. Seule une lecture minutieuse et attentive, une « lecture littéraire », qui s'appuie sur l'analyse textuelle, révèle les échos résonnants du texte, ses appels comme ses rappels que commande le processus de destruction-crétion qu'est la réécriture.

Que deviendraient *Le Camion* et *Les Yeux bleus cheveux noirs* sans l'acte de lecture? Le théâtre? Le cinéma? La lecture durassienne n'est pas un loisir oisif bien qu'elle puisse, comme toute autre lecture, donner du plaisir, faire rêver ou susciter des émotions – parfois fortes et troublantes. En effet, le texte emporte littéralement son lecteur; l'écriture enchante, ravit : exaltation sublime du texte qui enivre le lecteur, le « prend » pour le retourner dans tous les sens. La lecture permet, le temps d'un instant, de s'évader comme d'accéder à un espace-temps virtuel dans lequel une porte s'ouvre, l'imaginaire, sur un vaste et vaste univers de possibilités créatives. La magie durassienne opère : la lecture se substitue à l'écriture et se fait ainsi création, à la fois écriture et réécriture. Car en fait le lecteur, et plus encore le lecteur durassien, donne vie au texte en tant qu'il reconnaît son existence, mais il assure aussi son interprétation. Selon Piégay-Gros,

[I]a lecture est une activité comparable à l'interprétation d'une partition musicale : elle donne vie et corps à un texte qui, sans cela, est lettre morte; elle lui donne aussi une inflexion, une tonalité, une signification qui ne peuvent s'entendre auparavant. C'est le rôle primordial accordé au lecteur. Puisque l'œuvre littéraire est, de droit, ouverte, elle lui laisse place; plus, elle l'appelle (2002 : 15).

La comparaison avec la partition musicale est d'autant plus appropriée ici que le texte et le film durassiens se construisent sur la *modulation*, schème fondamental de la réécriture comme de la musique. Cette inflexion et cette tonalité qu'infuse le lecteur au texte n'est pas étrangère à l'effet stylistique et formel que procure l'utilisation presque systématique de la trame musicale chez Duras, des pièces musicales basées sur des variations pour la plupart, qui agissent comme contrepoint aux images – notamment dans *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* et *Le Camion*. Mais plus encore, ce qui est frappant est sans aucun doute le parallèle entre la

¹⁰ Cité dans Piégay-Gros, Natahlie. *Le lecteur*. Paris : Flammarion, 2002.

partition et le texte, car il est vrai qu'il suscite l'interprétation, en d'autres termes le décodage de ce qui est écrit, ou plutôt de ce qui n'est pas écrit. J'ai par ailleurs déjà mentionné que le lecteur durassien devait – savait – lire entre les lignes comme dans les blancs et silences du texte, donc qu'il est en mesure de décoder, d'interpréter ce qui ne s'y trouve pas, parce qu'absent ou silencieux. Le lecteur participe donc à la réécriture, ce faisant à la création du texte-film non pas de manière totalisante mais en partie. Effectivement, plus que dans d'autres écritures, l'ouverture du texte durassien sur d'autres textes (et films) de l'auteure l'appelle, inévitablement. Cet appel qu'il reçoit, appel comme force de rappel, fait de lui un véritable créateur, un écrivain potentiel. C'est ainsi qu'il comble les trous et voyage d'un texte à l'autre comme d'un film à l'autre, sous le charme d'une écriture invitante : une écriture du désir, désirante – dévorante. Il recoud peu à peu les morceaux de cette immense courtepointe, remet aux bons endroits les pièces du casse-tête pour recréer le fil tordu des événements : toujours les mêmes, toujours la même histoire, reprise, redite, renouvelée. Dès lors, le rôle du lecteur ne se limite pas à un seul et même texte, mais plutôt à l'ensemble de l'œuvre : textes, films, entretiens, etc. C'est pourquoi je privilégie depuis le départ l'importance de la lecture plutôt que de me cantonner uniquement dans le rôle du lecteur. De fait, la lecture implique l'ensemble, *le tout*, pour reprendre l'expression de Duras évoquée plus tôt. L'ensemble est d'autant plus important que la réécriture, cet entre-deux-écritures singulière, fonctionne sur ces appels comme force de rappel, sur ces échos comme ces voix qui émanent des textes et films, qui tissent la toile de fond, les entrelacs de la mémoire, de l'oubli.

PARTIE III POÉTIQUE D'UNE ÉCRITURE AVANT-GARDISTE

Duras n'est pas théoricienne ni philosophe au sens littéral du terme. Cependant, son intelligence visionnaire, intelligence que j'oserais qualifier de poétique, voire d'originelle au sens de mythique¹, fait en sorte qu'elle a beaucoup écrit sur l'acte de création, sur l'écriture et le cinéma, mais aussi sur les rapports entre la création et la société, bien qu'elle n'ait pas consigné ses réflexions dans un seul et même texte comme les Dulac et Deren, dont la parenté avant-gardiste et féministe est à l'étude depuis peu². Je l'ai dit à plusieurs reprises, Duras est d'abord et avant tout une écrivaine. Ceci dit, elle demeure cependant une véritable cinéaste quoiqu'on ait pu dire au sujet de sa pratique, souvent critiquée. Au seuil du littéraire comme de tous les possibles, l'écriture de Marguerite Duras demeure politiquement et formellement transgressive. Ce pourquoi, par ailleurs, sa manière de concevoir la mise en texte, la mise en scène et la mise en écran fascine. Pour arriver à dégager une « philosophie » de l'écriture ou plus justement de la création, le lecteur doit d'abord s'armer de patience afin de parcourir les nombreux textes de l'auteure, à la recherche de passages et de fragments portant sur l'écriture et son processus de création. Le cinéma durassien, entendu comme une expérimentation s'inscrivant à la suite des avant-gardes françaises et américaines, participe d'une critique du cinéma dominant (cinéma de fiction commercial). Si Duras n'a pas formulé une théorie de l'écriture au sens fort du terme, il semble toutefois possible de parler d'une façon de faire des plus singulières comme d'une poétique avant-gardiste. D'ailleurs, Noguez a toujours considéré expérimentaux les films de Marguerite Duras. Pour la deuxième édition de son *Éloge du cinéma expérimental*, il a cependant préféré retirer « Les *India Songs* de Marguerite Duras », étude des textes et films *India Song*, dont le film est plutôt difficile à situer dans le paysage cinématographique parce que réalisé en partie

¹ « Lire Duras, c'est donc aller au cœur du mythe, c'est-à-dire comme le note justement Yves Moraud, à propos de cette œuvre, "le langage premier qui n'est le langage de personne, et qui, en révélant des modèles exemplaires de tous les rites, élève au niveau du sacré ce qui eût pu n'être qu'individuel et éphémère" » (Vircondelet 1995 : 108).

² Voir l'article de Donia Mounsef, « Women Filmmakers and the Avant-gard : From Dulac to Duras » in Levitin, Jacqueline, Judith Plessis et Valerie Raoul. *Women Filmmakers. Refocussing*. Vancouver : University of British Columbia Press, 2003.

comme un film du secteur commercial, la facture en moins.³ L'écriture et l'expérience filmiques expérimentales demeurent sans doute très près de la transgression romanesque opérée par Duras à partir de *Moderato Cantabile*, puis de manière encore plus marquée à la suite de *Détruire, dit-elle*. Du théâtre, Duras dit peu de mots. Il appartient dès lors au lecteur de lire entre les lignes, entre le roman et le film.

La transgression et la subversion sont sans aucun doute des qualificatifs qui décrivent adéquatement l'écriture durassienne. Violente est l'écriture de Marguerite Duras, et particulièrement l'histoire de son enfance qu'elle a réécrite à plusieurs reprises, en prenant soin de préserver son essentielle et sublime cruauté : l'amour-haine, la vie-mort, couples antinomiques qui traversent son œuvre. Au cœur des récits comme au creux des silences et des plans noirs qui les façonnent, toujours cette douleur face aux rigueurs de la vie, aux aléas de l'histoire. Car la tragédie durassienne par excellence est sans aucun doute celle de cette famille qui est la sienne, à quelques différences près, qu'elle mettra si souvent en scène, qu'elle trafiquera, modifiera, retouchera comme le peintre retouche ses tableaux pour les rendre plus réels; la tragédie durassienne c'est aussi cette *condition humaine*, pour reprendre le titre évocateur du célèbre roman d'André Malraux⁴, dans laquelle le peuple sera plongé, et plus encore les juifs sur lesquels elle a beaucoup écrit et pleuré. Le fait que Duras ressente comme une double infraction cette incursion dans l'histoire des Juifs – « J'ai osé écrire sur les Juifs », déclare-t-elle en 1981 à Montréal – montre que si l'écriture procède d'une volonté de transgresser la loi familiale du silence, d'autres traumatismes plus puissants parviennent, eux, à la réduire durablement au silence (Denès 2005 : 20).

Entre le poétique et le politique jaillit une écriture radicale et subversive, aux limites de l'expérimental, une écriture d'avant-garde qui est à la fois singulière – Duras c'est Duras – et bien de son temps, c'est-à-dire en étroite relation avec les écoles, mouvements, genres et tendances littéraires et filmiques du moment (entre

³ Le lecteur pourra toutefois trouver cette étude dans *Duras, Marguerite* (2001).

⁴ Publié en 1933, ce troisième roman, d'abord paru dans la *Nouvelle Revue française*, évoque la Chine de Tchang Kaï-chek et ses conflits politiques.

autres le Nouveau Roman et la Nouvelle Vague), les revendications de Mai 68 et ce qui en découle. Une écriture qui se veut tant essentielle que nécessaire, solitaire mais solidaire; une entre-deux-pratiques – film-texte – qui se renouvelle constamment sur le plan formel, et ce faisant fait appel à l’imaginaire dans ses aspects les plus poétiques : aux confins du symbolisme et du surréalisme, là où tout demeure possible, où la magie des mots comme des images (verbales et visuelles) opère, devient réalité, ou plus justement s’impose violemment, parfois même comme une réalité plus vraie que nature. Une écriture qui cherche aussi à pénétrer le réel dans ses plus infimes ramifications, au sens où le texte mais aussi le film, plus précisément l’image filmique, tente de rendre l’invisible, de le démasquer, de le déchiffrer. C’est d’ailleurs en cela que le cinéma durassien rejoint les expérimentations de la cinéaste d’avant-garde Maya Deren, pour qui le cinéma est un « outil » qui sert la compréhension du monde, la compréhension de cet invisible comme de cette nature cachée du monde sensible cher aux poètes symbolistes.

Cette dernière partie se veut une incursion dans l’écriture comme dans la vie de Marguerite Duras, tant l’écriture c’est la vie⁵, écriture qui « hésite » entre le politique et le poétique, écriture qui se gonfle d’ambition en mettant en scène l’écriture comme le personnage écrivain. « Esclave de son écriture », de ce « devoir-toujours-écrire » (David 2005 : 151), Duras s’investit corps et âme dans ce projet à la fois vital et destructeur, projet d’une vie. Donc, au cœur de ce dernier segment la « soudure » de l’écriture et l’écrivaine, son engagement comme l’engagement de son écriture qui aspire vers son centre le lecteur-spectateur, expérience d’un ravissement sublime qui prend naissance dans la tragédie de l’entre-deux-histoires – celle de Bérénice et celle d’Aurélia.

⁵ Michel David parle d’ailleurs de la production durassienne comme d’une œuvre-vie (2005 : 161).

Chapitre 7 Une écriture « montée »

La nature indécise de l'écriture durassienne, caractérisée par l'entre-deux-genres et l'entre-deux-pratiques, incite à penser une certaine confusion esthétique. D'où l'utilisation des parenthèses dans la graphie du terme *(post)moderne*, qui souligne le paradoxe comme le mouvement d'oscillation d'une esthétique à l'autre : cet échange perpétuel entre les deux esthétiques qui fait d'ailleurs la singularité du style durassien, inclassable. Cependant, m'intéressera moins ici de démêler la modernité des films durassiens et la postmodernité des textes que de réfléchir sur le caractère hybride de cette écriture avant-gardiste, dont l'analyse fera appel à des textes qui discutent ou mettent en scène la figure de l'écrivain et l'acte d'écriture. La parole durassienne¹ laisse effectivement des traces de ce processus singulier qu'est la création, activité empreinte de solitude et vécue à travers la maladie (l'alcoolisme). Pour Duras, l'écriture est charnelle : elle passe par le corps, fait référence au corps (féminin), à sa sexualité comme au désir latent. « Aussi, quand on lit Duras, est-on au plus près des choses sensibles du corps, et de ce qu'il appelle, le désir », rappelle Vircondelet (1995 : 86). Violente, l'écriture se fait passion : elle est vitale et nécessaire², vécue par l'auteure comme un passage obligé. Mais l'écriture *résiste* aussi, tant il existe une tension constante entre la peur de ne pouvoir écrire, c'est-à-dire ne pas arriver à traduire adéquatement ce que Duras voudrait dire (écrire), et l'émerveillement des mots et des phrases qui se bousculent sur la page blanche, comme si cette dernière attendait patiemment qu'ils se couchent sur elle, nus, qu'ils jaillissent avec éclat dans un profond silence. « Ça avait commencé par la peur », écrit Duras dans *Emily L.* (9). C'est ainsi qu'elle débute son livre-hommage à la poétesse Emilie Dickinson (disparue en 1886) alors qu'elle confond la peur de l'écriture avec la peur de la rencontre amoureuse.

Je propose donc de discuter, à la lumière du *Navire Night*, des *Yeux verts*, de *La Vie Matérielle* et d'« Écrire », ce qui formule une « philosophie » de l'écriture et

¹ Le style d'écriture épuré des derniers livres se rapproche grandement de son expression verbale, d'où le caractère oral de ses textes, plus particulièrement de ses dernières productions.

² Blot-Labarrère compare d'ailleurs la violence des écrits durassiens à celle de Céline, Bataille et Artaud dans son ouvrage *Marguerite Duras* (1992 : 10).

de l'écrivain, figure emblématique de ces textes qui mettent en scène non seulement l'attente qui précède l'acte d'écrire, nécessaire au processus de création, mais aussi l'attente d'une représentation (scénique et écranique) qui tardera toujours à venir – ne viendra pas. Tel le montage discursif qui orchestre ses films, l'écriture textuelle de Marguerite Duras est « montée » dans un désordre apparent de manière à servir ses volontés poétiques et créatrices.

Écrire dit-elle

Si l'on veut écrire, c'est dans le désespoir.
Si l'on oublie ses contradictions majeures, si
l'on n'est pas constamment dans ces
contradictions-là, on ne sera jamais écrivain.
On sera un raconteur d'histoires. S'il n'y a
pas ça, il n'y a rien. Il y a une facilité
dégoûtante.

Marguerite Duras (Vircondelet 1995 : 7)

C'est par l'intermédiaire d'une cartographie foisonnante d'idées, d'un maillage de souvenirs littéraires et filmiques que Duras définit l'écriture et son expérience dans le court texte « Écrire », essai autobiographique³ qui ouvre le recueil éponyme dans lequel l'auteure commente son travail d'écriture. Duras demeure plutôt silencieuse quant aux aspects féminins-féministes de la création dans ce texte, peut-être parce qu'elle a été beaucoup plus volubile ailleurs sur le sujet, notamment dans *La Vie matérielle*. Le fil conducteur de ce réseautage mémoriel, car il s'agit là d'un retour sur ses précédentes créations et lieux de création, demeure l'écriture. L'écriture comme acte de création : l'écriture ou la vie. Duras considère l'écriture comme un élément essentiel à la connaissance et l'expérience de soi. L'écriture comme une façon particulière d'exister et de désirer, donc de vivre en tant que femme-écrivain, ce

³ J'emploie ici l'expression *essai autobiographique* pour souligner à la fois le caractère hybride du texte comme son caractère intime, c'est-à-dire autobiographique. Polymorphe, l'essai littéraire est par définition non fictionnel. On le distingue des autres genres littéraires entre autres par les éléments suivants : un style généralement clair et simple qui convient parfaitement à l'analyse, l'explication et l'observation d'une réalité – ici l'écriture ; l'emploi du « je », qui rend compte de la subjectivité de l'auteur (de son expérience), confirmant ainsi son point de vue unique. Le texte « Écrire » ne développe cependant pas, tel l'essai au sens littéral du terme, une thèse en bonne et due forme comme une solide argumentation qui la défende. Le caractère polymorphe de l'essai comme de l'autobiographie et ses marges m'autorise néanmoins, et faute de mieux, à juxtaposer les deux genres pour décrire le présent texte.

qui n'a pas toujours été facile pour elle. Christiane Blot-Labarrère explique la peur vécue par Duras, cette angoisse de l'acte d'écriture qui est la sienne, par des causes intérieures et extérieures. Elle cite Duras à ce propos :

Parce qu'elle est femme et écrivain, elle [Duras] dit avoir subi des brimades en raison de cette double condition. Ou bien l'on refusait de prêter attention à sa recherche romanesque : « C'était une chose dont on ne parlait pas, comme une syphilis cachée »⁴. Ou bien on lui adressait des recommandations. Dans *La Création étouffée*, elle en instruit le procès : « Pendant toute ma jeunesse, j'ai été ensevelie sous les conseils des hommes qui m'entouraient (...) : « Ne te fais pas remarquer. Ne te ridiculise pas. (...). Refuse de parler à la radio, à la télévision, refuse les interviews. (...). Travaille plus. (...). Ne parle pas de tes livres comme tu le fais, ça ne se fait pas, on ne parle pas de ses propres livres. Ne fais pas de journalisme. (...). Ne fais plus de cinéma, tu vois bien que tes films ne marchent pas. Tiens-toi tranquille, ne fais pas la folle de Chaillot. (...). Écris dans ton coin, c'est tout. » (1992 : 26)⁵.

Duras a fort heureusement fait tout le contraire. Au lieu de se taire, elle parle : non seulement fait-elle parler les femmes, mais elle pousse l'audace jusqu'à la transgression sous toutes ses formes. Elle parlera d'ailleurs dans ses films, en utilisant la voix off pour faire entendre sa propre voix, son débit, imposant/s'imposant en tant qu'auteure. Elle refuse d'ailleurs catégoriquement de faire ce qu'on veut bien qu'elle fasse en tant que femme pour n'en faire qu'à sa tête. Dans sa vie comme dans son écriture, Duras se libère des conventions établies. Comment aurait-elle pu faire autrement? Et très tôt, l'écriture devient un véritable mode de vie, l'écriture se substitue à la vie. Ainsi la nécessité de l'écriture se produit dans le même emportement que la vie, dans la même jouissance comme dans le même jaillissement :

Qu'est-ce que vivre ? ne signifie rien d'autre que qu'est-ce qu'écrire ? et cela ne suffit pas. Encore faut-il vivre, écrire, dans un même emportement, dans

⁴ *Marie-Claire*, No 297, Mai 1977, cité dans Blot-Labarrère (1992 : 26).

⁵ *Tiens-toi tranquille, ne fais pas la folle de Chaillot*. Il s'agit d'une référence directe au personnage de la pièce de Jean Giraudoux, *La Folle de Chaillot* (1945), rédigée pendant l'occupation allemande. Dans le premier acte, Aurélie, la folle de Chaillot, mobilise les gens du quartier de Chaillot (16^e arrondissement de Paris) afin de contrer les plans d'un groupe d'hommes d'affaire criminels en quête d'argent et de pétrole. Le deuxième acte met en scène le procès des ces malfaiteurs, exploiters de l'humanité. Les préoccupations sociales de Marguerite Duras et son engagement politique, qui transparaissent d'ailleurs dans ses textes et films tant sur le plan thématique que formel (cf. chapitre 9), ne sont pas étrangères à la relation intime qu'entretiennent le poétique et le politique dans le théâtre de Giraudoux.

l'insouciance des conventions, aller au bout de soi en exaspérant la révolte, l'amour ou le désespoir, pour mieux mettre à découvert une violence de l'être, que, tout à la fois, libère et maintient l'écriture (Blot-Labarrère : 1992 : 7-8).

L'écriture demeurera tout au long de sa vie une vocation profonde qu'elle dira cependant accomplir seule, dans une solitude acceptée d'elle parce que créée par elle, pour elle seule.

Le début d'« Écrire » pose la solitude comme la condition *sine qua non* de l'écriture :

C'est dans une maison qu'on est seul. Et pas au-dehors d'elle mais au-dedans d'elle. Dans le parc il y a des oiseaux, des chats. Mais aussi une fois, un écureuil, un furet. On n'est pas seul dans un parc. Mais dans la maison on est si seul qu'on est égaré quelquefois. C'est maintenant que je sais y être restée dix ans. Seule. Et pour écrire des livres qui m'ont fait savoir, à moi et aux autres, que j'étais l'écrivain que je suis (E 13).

L'écriture *commande* la solitude ; Duras se coupe volontairement du monde. La solitude de l'écrivain demeure le produit et le fruit de l'écriture, du processus de création : l'acte d'écrire, d'imaginer, d'inventer, seul devant la page blanche et parfois dans la peur de ne pouvoir rendre ce qui se passe à l'intérieur, de ne pouvoir le dire comme il se doit. La solitude est créée par l'écrivaine qui s'isole dans sa maison. C'est dans cet isolement volontaire qu'elle arrive à noircir la page. Duras confirme d'ailleurs que la solitude ne se trouve pas, mais que l'écrivain la fait (E 17). C'est ainsi qu'elle ne semble pas pouvoir faire autrement, comme si la solitude était inévitable. Effectivement, elle précise qu'écrire se fait seul, mais la critique connaît cependant le rôle crucial qu'a pu jouer Yann Andréa, partenaire avec qui Duras a terminé sa vie, aujourd'hui devenu écrivain à son tour⁶ : « Ce que je peux dire c'est que la sorte de solitude de Neauphle a été faite par moi. Pour moi. Et que c'est seulement dans cette maison que je suis seule. Pour écrire » (E 13). Seule pendant une

⁶ Yann Andréa a publié *M.D.* (Minuit, 1983), *Cet amour là* (Pauvert, 1999), adapté au cinéma par Josée Dayan (France, 2002), *Ainsi* (Pauvert, 2000) et *Dieu commence chaque matin* (Bayard, 2001). Dans le film *Cet amour là*, Dayan met en scène la relation « littéraire » entre Duras et Yann, qui l'accompagne dans son travail d'écriture : Duras parle, raconte ; Yann tape à la machine ce qu'elle lui dicte.

période, peut-être, mais à la fin, Yann était là, son secrétaire personnel. Certains livres sont aussi le fruit d'une collaboration avec d'autres proches, dont le scénariste et écrivain Jérôme Beaujour (*La Vie Matérielle*). De plus, Duras publiera plusieurs livres-entretiens, notamment avec Michelle Porte et Xavière Gauthier, témoins d'échanges et de rencontres lors desquelles la parole précède l'écrit. Néanmoins Duras perçoit l'écriture comme un acte de création solitaire, comme une forme de vide intérieur qu'elle doit surmonter, seule.

Les mots *solitude* et *écriture* sont d'ailleurs utilisés comme de véritables synonymes dans le texte « Écrire ». Les deux termes sont interchangeables : « Cette solitude des premiers livres je l'ai gardée. Je l'ai emmenée avec moi. Mon écriture [ma solitude] je l'ai toujours emmenée avec moi où que j'aille. À Paris. À Trouville. Ou à New York. [...] » (E 14). La solitude dont parle Duras n'est pas banale. C'est celle de l'écrit, qui ne concerne que l'écrivain. Narcissique, Duras conçoit l'écriture à partir d'elle-même, à partir de la figure de l'écrivain : « La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est plus reconnu par l'auteur » (E 14). La solitude renvoie aussi au corps : la solitude réelle du corps. C'est donc confirmer, d'une certaine façon, que l'écriture passe par le corps, et ce faisant le corps féminin. La cinéaste française Agnès Varda le conçoit ainsi. On ne peut effectivement faire autrement lorsqu'on est femme et qu'on naît dans un corps de femme. Comment pourrait-on oublier cette donnée essentielle qu'est le corps de la femme, lorsqu'on est une femme?⁷

La relation vie-mort joue un rôle essentiel dans l'acte d'écriture en tant qu'elle investit l'ensemble du plan narratif – le couple vie-mort demeure un moteur important du récit de la passion des amants, qui jalonne l'œuvre romanesque de

⁷ La romancière et essayiste Nancy Huston conçoit aussi l'écriture dans ces termes. Dans *Journal de la création* (1990), elle se met en scène en tant qu'écrivaine et unit, le temps du livre, la création littéraire avec la création du monde : la vie. Enceinte de son deuxième enfant, Huston parle de son rapport à l'écriture en abordant la question du corps féminin et de sa capacité à enfanter, tout en pénétrant la vie des couples écrivains (ex. Sand et Musset, Virginia et Leonard Woolf, Sartre et Beauvoir...), de ces femmes écrivains et leurs créations (leurs émotions, leur douleur comme leur dévouement à l'écriture), qu'elle commente sous ses aspects féminins et féministes. Ce livre, plus que d'autres, entretient des liens de parenté avec *La Vie matérielle* et « Écrire ».

Marguerite Duras. Le récit durassien rend possible, voire même nécessaire, un double mouvement qui va toujours de l'avant : la reprise et ses variations. Il est vrai que l'écriture se fait « mère porteuse » et ainsi donne la vie : un texte en appelle un autre, (re)naît dans son rapport à l'autre, n'existe que dans la rencontre avec l'autre. La modulation de la trame narrative demeure la singularité du cycle comme de la réécriture, discutées en première partie au regard d'*Un Barrage contre le Pacifique*, de *L'Éden cinéma*, de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*. Cependant, lorsque le film passe sur le texte, il le détruit, l'anéantit. Le livre tombe alors dans l'oubli. Duras décrit d'ailleurs très bien cet état des choses dans *Les Yeux verts*. De là le mouvement de « destruction » qui s'opère. La réécriture a pour effet d'effacer momentanément le texte. Lorsqu'un texte naît, un autre meurt ; lorsqu'un film naît, un texte meurt pour ensuite renaître. La renaissance que permet la reprise, la variation ou modulation de la trame narrative d'un texte par un autre texte ou un film, implique l'oubli de ce qui précède, et suppose en cela sa mort. Il s'agit là bien sûr d'une mort symbolique. C'est ainsi que l'écriture durassienne, cyclique, tend à se replier sur elle-même. Elle « joue » par conséquent sur l'attente de ce qui demeure latent, c'est-à-dire dans l'attente de ce qui est à venir et qui se trouve en germe dans le texte. Duras souligne aussi que la solitude veut dire ou la mort ou le livre. La solitude rappelle à la fois son alcoolisme, mort latente comme l'auteure dans l'attente de la mort qui se fait lente à venir, intimement liée au processus de création, et le livre entendu comme le produit premier de l'écriture (le film vient toujours après, sauf exceptions), synonyme d'une renaissance, de la vie.

Duras semble avoir entretenu une relation particulièrement difficile avec l'écriture, c'est-à-dire avec la création. L'acte d'écriture, essentiel pour l'auteure qui en fait le centre de sa vie tant elle ne peut faire autrement ni faire autre chose, est cependant vécu comme une expérience extrême, mais non dangereuse en soi. L'acte d'écriture demeure néanmoins une activité difficile à accomplir tant elle fait peur. Sans l'aide de l'alcool qui prépare, accompagne et suit les séances d'écriture, Duras semble un peu désorientée, et craint alors le pire. Dans *La Vie matérielle*, elle affirme qu'« aucun être humain, aucune femme, aucun poème, aucune musique, aucune littérature, aucune peinture, ne peut remplacer l'alcool dans cette fonction qu'il a

auprès de l'homme, l'illusion de la création capitale » (*VM* 25-26). L'ivresse de l'alcool ne crée cependant rien, et cela Duras le savait pertinemment. Elle avait d'ailleurs en horreur la soulographie : « Je buvais tout le temps et je n'étais jamais saoule. J'étais retirée du monde, inatteignable, mais pas saoule (*VM* 26).

À propos de *Lol V. Stein*, Duras confie à Pierre Dumayet dans quel état elle a poursuivi l'écriture du roman :

Marguerite Duras : Oui, enfin, c'est toujours dur d'écrire, mais là j'avais plus peur... bien plus peur que d'habitude.

Pierre Dumayet : Vous aviez peur d'écrire mal ? Vous aviez...

Marguerite Duras : J'avais peur d'écrire n'importe quoi (Duras 1999 : 9).

La peur d'écrire, mais plus encore la peur de ne pas écrire ce qu'il faudrait écrire, la peur de regarder la bouteille vide, de rester seule, dans le silence du non-écrit, dans le noir. Si le livre représente une naissance, comme un jour nouveau, se retrouver seul devant l'écriture c'est simplement essayer de ne pas mourir, de ne pas sombrer. De ce double mouvement de l'écriture, qui positionne constamment l'écrivaine entre la vie et la mort comme entre l'exaltation et la peur, surgit une expérience extrême des plus salvatrices : « Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi-totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera » (*E* 20). L'expression populaire « Duras et l'écrit » se fait métaphore d'un couple à consonance narcissique, une métaphore qui se reflète dans l'utilisation du « je » autobiographique; « Duras et l'écrit », comme les deux membres d'un couple fusionnel dont les parties distinctes ne font plus qu'une : *Duras l'écrit*. Duras écrit sur Duras, sur l'auteure comme sur la femme, en passant par ce magnifique détour que sont les personnages féminins, et particulièrement leurs voix, qu'elle fait souvent sienne – à l'exemple du *Camion*, du *Navire Night* et des courts métrages.

La folie et la mort sont des thèmes avoisinants qui échangent constamment dans l'univers durassien. L'acte d'écrire se positionne manifestement face au rapport vie-mort comme à l'orée d'une certaine folie qui guette l'écrivaine du coin de l'œil. Par exemple, la folie qui s'est emparée du personnage Lol V. Stein aurait pu être contagieuse, voire dangereuse pour l'écrivaine, parce que littéralement fascinée par

elle, comme sous l'emprise de son enchantement. Il semble pourtant que la folie de Lol ne soit pas menaçante pour celle qui possède le personnage⁸. Placée au bord du gouffre, Duras doit éviter et contourner, par l'écriture, ce réel danger qu'est la folie, la mort dans l'attente, familière en quelque sorte, voire naturelle. Parlant de sa rencontre extraordinaire avec le personnage de Lol, Duras raconte à Dumayet :

Pierre Dumayet : Quand avez-vous imaginé, ou rencontré, ou vu pour la première fois ce personnage de Lol V. Stein ?

Marguerite Duras : Je l'ai vue dans un bal... dans un bal de Noël. Dans un asile psychiatrique des environs de Paris.

Pierre Dumayet : Un bal qui a été organisé à l'asile même ?

Marguerite Duras : Oui, à l'asile même.
Et après j'ai demandé à la revoir. Et je l'ai revue, une fois, très longtemps.

Pierre Dumayet : Comment était-elle au cours de ce bal ?

Marguerite Duras : Comme une automate. Elle m'avait frappée parce qu'elle était... belle d'une part, et, intacte physiquement. D'habitude, les malades sont très marqués, elle ne l'était pas du tout.

[...]

Pierre Dumayet : Et c'est ce bal qui a été le point de départ de l'histoire.

Marguerite Duras : C'est ce bal, et la rencontre de cette femme. J'ai essayé de la faire parler très longtemps, enfin toute une journée, et elle n'a jamais parlé. C'est-à-dire qu'elle a parlé comme tout le monde, avec une banalité extraordinaire, une banalité remarquable. Elle croyait que j'étais un docteur et elle a parlé pour paraître être comme tout le monde. Et plus elle le faisait, si vous voulez, et plus elle était singulière à mes yeux.
C'était très impressionnant.

Pierre Dumayet : Et ce sujet qui commençait par la folie, vous, à ce moment-là, étant privé d'alcool, cela n'a pas déterminé d'autres peurs que celle que vous me disiez tout à l'heure, c'est-à-dire celle d'écrire mal ou autrement ?

Marguerite Duras : Un petit peu...

Pierre Dumayet : ... ?

⁸ Vircondelet rapporte les propos de l'auteure au sujet de la folie : « J'aime les jeunes, comme les fous. La folie, savez-vous, augmente partout. Moi, je dis tant mieux. Ça veut dire qu'il y a une réaction très sensible, très intelligente. Ça veut dire que la sensibilité grandit. Les gens deviennent fous pour ne pas subir. Je m'en réjouis » (1995 : 8).

Marguerite Duras : Un petit peu.

Pierre Dumayet : C'est-à-dire ?

Marguerite Duras : Enfin la folie devenait plus familière sans l'alcool. Cette folie-là... m'était plus familière qu'avant.

Pierre Dumayet : Vous n'avez pas craint de vous identifier à elle un peu trop ?

Marguerite Duras : Non (Duras 1999 : 10-11).

L'acte d'écrire, plutôt difficile sans la compagnie rassurante de l'alcool, passe par une conscience corporelle aigüe. Écrire commande la force du corps pour peser le poids de l'écrit, des mots, de la douleur et de la vie, car « L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie » (E 53). Qu'est-ce que la vie, l'écriture, si ce n'est pas cet inconnu qui double l'auteur et se place devant l'écrivain comme un guide invisible, l'attirant vers lui pour l'enfoncer davantage ou l'extirper *in extremis* de sa noirceur, de sa solitude? « Il ne s'agit que d'écrire. Il faut savoir la prendre, l'écriture, l'emmenner avec soi, très loin, dans la nuit », dit Duras (Vircondelet 1995 : 11). Tout se passe dans la nuit noire de la vie, de l'écriture, qu'il faut saisir au passage, faire sienne, comme la vie.

L'attente

Pour Duras, l'écriture et la figure de l'écrivain ne peuvent exister sans l'acte de lecture, et particulièrement la lecture à haute voix, destinée à une autre personne ou à un public, à l'exemple de la mise en scène des *Yeux bleus cheveux noirs* ou du *Camion*. Dans *Marguerite Duras*, Sylvie Loignon insiste sur cette donnée primordiale : « Passer de la lecture à l'écriture, c'est pour Duras devenir écrivain. L'œuvre entière semble ainsi se placer sous le signe de l'acte de lecture tout comme celui de l'écriture » (2003 : 25). L'analyse filmique du *Camion* démontre effectivement que l'écriture passe par l'acte de lecture du texte qui précède le film ; par ailleurs, et peut-être plus important encore, l'acte de lecture demeure la condition *sine qua non* de l'écriture comme du bon fonctionnement du film. La mise en scène de la lecture comme acte de création demeure aussi le *modus operandi* du texte *Les*

Yeux bleus cheveux noirs, mise en écriture du « théâtre lu », pratique durassienne par excellence qui joue sur la mise en abîme de la lecture comme de l'écriture. Sans l'acte de lecture l'écriture ne peut effectivement avoir lieu, car la lecture *est* écriture, *devient* écriture. Ainsi la définition de la lecture contenue dans *La Pluie d'été* (1994) : « c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée »⁹. Le désir d'écrire, de dire, car l'écriture se fait acte de parole, se « cristallise » dans la mise en scène de l'acte de lecture.

Autrement dit : si l'acte de lecture est mis en scène presque systématiquement dans les textes et films durassiens, c'est sans doute parce qu'un texte ne peut qu'émerger de la littérature, et conséquemment de la lecture. Sans l'inépuisable littérature, le texte à venir ne peut exister. Le romancier Enrique Vila-Matas (autrefois locataire de Duras), explique cette relation indispensable entre l'écrit à venir et ce qui le précède à partir de l'influence de Blanchot :

Duras vient d'un grand silence, interrompu parfois par une chanson dont, de temps à autre, je me dis ou j'imagine qu'elle s'intitule *Indochine Song*. L'influence de Maurice Blanchot est indubitable. Je crois que la biographie de Duras par Laure Adler¹⁰ l'explique très bien : « Duras s'inspire de Maurice Blanchot qu'elle fréquente beaucoup à cette période et qu'elle admire. Lui prône une littérature cherchant la force retranchée de la parole, une littérature qui n'existe que par et dans la littérature, où l'acte même d'écrire fore le centre de l'illisibilité » (Vila-Matas 2006 : 31).

Les écritures de Marguerite Duras et de Maurice Blanchot dialoguent effectivement entre elles, notamment sur le plan temporel. Leur récit repose, tel un suspense étioilé par le passage du temps, sur l'*attente*. L'attente demeure une donnée essentielle à la poétique des deux auteurs, participe de cette illisibilité forgée par l'acte d'écriture. Duras donne ici quelques explications quant à la construction du sens qui se fait après, c'est-à-dire dans l'attente de ce qui est à venir, qui participe de la lenteur du texte que commandent la ponctuation indisciplinée et l'ouverture du récit :

Vous voyez, je ne cherche nullement à approfondir le sens du texte quand je lis, non, pas du tout, rien de pareil, ce que je cherche c'est le premier état de ce texte,

⁹ Cité dans Loignon 2005 : 25.

¹⁰ À cet endroit est inséré un renvoi à la note suivante : *Marguerite Duras*, biographie de Laure Adler, éd. Gallimard, 1998.

comme on cherche à se souvenir d'un événement lointain, non vécu mais "entendu dire". Le sens viendra après, il n'a pas besoin de moi. La voix de la lecture à elle seule le donnera sans intervention de ma part. La lecture se propose à voix haute de la même façon qu'elle s'est proposée pour vous seul, la première fois, sans voix. Cette lenteur, cette indisciplinisme de la ponctuation c'est comme si je déshabillais les mots, les uns après les autres et que je découvre ce qui était au-dessous, le mot isolé, méconnaissable, dénué de toute parenté, de toute identité, abandonné. Parfois c'est la place d'une phrase à venir qui se propose. Parfois rien, à peine une place, une forme, mais ouverte, à prendre (Blot-Labarrère 1992 : 11)¹¹.

Le film *Le Navire Night* met aussi l'écriture en avant-plan, mais à une étape antérieure à celle du *Camion*, qui manifeste davantage son déploiement. *Le Navire Night* présente l'attente de l'écriture en amont, comme si Duras se trouvait toujours à l'étape de la pré-écriture, de la pré-production, tout juste avant le tournage. En cela le *Navire Night* est essentiellement une écriture placée dans l'attente de sa création alors qu'elle aurait pu se faire, mais n'y arrive pas. En situant les comédiens et les décors dans un moment et un espace X qui est celui de l'attente latente, telle qu'évoqué par Blanchot dans son livre *L'attente l'oubli*, Duras place le spectateur dans l'attente d'une écriture à venir qui ne viendra pas, c'est-à-dire qui ne s'actualisera pas à l'image. Cette stratégie d'écriture n'est pas nouvelle. Duras reprend ici le procédé employé antérieurement dans *Le Camion*, film dans lequel l'attente d'un film à faire demeure le prétexte par excellence au dévoilement de son écriture. Cependant, le *Navire Night* s'attarde plutôt à montrer le dispositif, plus précisément l'arsenal cinématographique absent du *Camion*, et non pas l'auteure, qui marque tout de même sa présence subjective au moyen d'une narration en voix off. *Le Navire Night* présente les lieux de l'écriture (de la création), des lieux de solitude, déserts et désertés par les personnages qui s'y lovent toutefois par moments, dans l'attente de ne rien attendre, car qu'y a-t-il à attendre? Pourquoi attendre? Qui attendre?, dirait Blanchot. On fait voir au spectateur les moyens techniques d'une écriture cinématographique qui n'a pas lieu : on montre les lieux du tournage, les appareils, la salle de maquillage et l'équipement. La scène est pourtant vide, vide de sa représentation mimétique alors que les voix, dominées par celle de Duras, font avancer le récit : du texte et des mots, comme une écriture cinématographique que le

¹¹ La référence du texte n'est toutefois pas indiquée.

spectateur écoute plus qu'il ne la regarde. Dans le film *Le Navire Night*, l'événement a déjà eu lieu : l'écriture est passée par et sur le texte. Duras dit : « Après l'écriture du texte tout venait trop tard, tout, parce que l'événement avait déjà eu lieu, justement, l'écriture. » (NV 10) L'écriture cinématographique marque pourtant sa propre incapacité à voir le jour, puisque avortée avant même d'être conçue, morte dans l'œuf qui a pourtant été fécondé. Ces images parfois vides de ses personnages, celles du *Night*, happées soudainement par l'eau qui va-et-vient sur le sable, rappellent à la mémoire les images de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, film dans lequel les comédiens se retirent comme la mer sur la plage, pour ne laisser passer que l'écrit, la voix, avant de ne revenir, transportés par le mouvement inverse de la vague, qu'à la fin du film. Figurants fantomatiques, les acteurs de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* s'effacent, diaphanes aux côtés de la puissance créatrice de la voix, des mots, qui produisent des images.

L'attente c'est aussi celle du théâtre, celle de la scène à venir comme au cinéma le spectateur attend patiemment le film à faire. Placé devant la scène, le spectateur espère le jeu des comédiens, mais Duras aspire au théâtre lu, non joué. Elle considère d'ailleurs que « le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang » (VM 17). Le théâtre lu des *Yeux bleus cheveux noirs* est en cela exemplaire d'une mise en scène plutôt audacieuse, qui est d'ailleurs poussée à son extrême limite dans le film *India Song*. C'est-à-dire que l'écriture cinématographique durassienne emprunte davantage au théâtre qu'au roman, influencé par l'image photographique puis cinématographique, à l'exemple de *L'Amant de la Chine du Nord*. Plus que le texte, la parole triomphe. Duras évoque d'ailleurs avec véhémence la puissance de la parole des officiants, qui chantent un langage « [...] complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a pas d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra » (VM 17-18). Cet idéal de la parole, de la prolifération comme de l'incantation, est une source d'inspiration pour la mise en scène de théâtre, laquelle « contaminera » la mise en scène en écran. Duras cherche dans la lecture à voix haute du texte la résonance du mot, le son qui lui est particulier, celui « [...] entendu dans

la vie courante » (VM 18) – elle cite en exemple les *Noces* et la *Symphonie des Psaumes* de Stravinski. Elle poursuit ainsi sa réflexion sur l'importance du champ sonore dans la mise en scène :

Dans la *Bérénice* de Grüber qui était presque immobile, j'ai regretté l'amorce des mouvements, ça éloignait la parole. Les plaintes de Bérénice même portée par la merveilleuse actrice qu'est Ludmilla Michaël ne disposaient pas du champ sonore auquel elles avaient droit. Pourquoi on se ment encore là-dessus ? Bérénice et Titus, ce sont des *récitants*, le metteur en scène, c'est Racine, la salle, c'est l'humanité (VM 18 C'est moi qui souligne.).

L'importance du champ sonore se fait effectivement sentir dans les textes de théâtre, à l'exemple d'*India Song*, texte dialogué qui rappelle des romans construits sur l'échange oral, dont *Moderato Cantabile*, *Détruire dit-elle* et *Les Yeux bleus cheveux noirs*. C'est dire que le texte durassien commande la mise en scène de la voix, d'abord sur la scène puis sur l'écran, dans la mesure où le cinéma, érigé sur le texte à quelques exceptions près, est issu d'une mise en scène théâtrale. D'où, au cinéma, l'importance d'une certaine mise en voix du texte qui passe par la lecture, la récitation. La « matérialité » de l'écriture résiderait ainsi dans son caractère oral, autrement dit dans la mise en scène de la parole, celle qui récite une histoire qui a déjà eu lieu et dont la mise en images, au cinéma, demeure toujours à faire, tel l'exemple du *Navire Night*. « Écriture du désastre? », dit Blot-Labarrère : « Oui, à condition d'entendre avec Maurice Blanchot que le désastre obscur porte en lui la lumière » (1992 : 10). « L'image est, certes, plus impérative que l'écriture, elle impose la signification d'un coup, sans l'analyser, sans la disperser », dit Barthes (1970 : 195). Dans l'attente de sa représentation sur scène ou à l'écran, l'histoire racontée, et peut-être davantage lorsque Duras y prête sa voix, se fait mythe, un faux-semblant de réalité qui fait fantasmer le lecteur-spectateur davantage que s'il avait assisté, sans voix, à sa représentation mimétique.

La mise en désordre

Dans son court texte intitulé « Le bloc noir » (VM 33-38), Duras affirme que l'écrit se trouve toujours dans la nuit noire. L'écriture, acte de création, prend forme à partir du geste quotidien de la main, main alourdie par le temps, par l'alcool, main qui

dépose comme ils arrivent, bousculés et entremêlés, des mots, des bribes de pensée inarticulées, des phrases incomplètes. Le bloc noir, image métaphorique, représente la nuit. Moment de solitude, de silence, moment propice à la création qui se situe dans l'entre-deux : entre la vie (mouvement) et la mort (stagnation). Cette image du bloc noir situé au milieu du monde n'est pas hasardeuse, confirme Duras (*VM* 33). C'est effectivement dans l'entre-deux, entre la bande-son et la bande-image, que des éléments de signification émergent, qu'une vision interne, projetée sur l'écran noir (le bloc noir fait aussi référence au plan noir au cinéma), devient possible lors l'expérience cinématographique.

Duras associe l'écriture au déchiffrement à l'égard d'une certaine forme d'instinct présent dans l'acte d'écriture :

Ce n'est pas le passage de l'être en puissance à l'être en acte dont parle Aristote. Ce n'est pas une traduction. Il ne s'agit pas du passage d'un état à un autre. Il s'agit du déchiffrement, de ce qui est déjà là et de ce qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu (*VM* 33).

L'instinct dont parle Duras a à voir avec cette illisibilité essentielle du texte : « L'instinct dont je parle, ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est encore illisible pour les autres » (*VM* 33). Être placé là, déplacé là-bas pour entendre les voix des mains négatives posées sur les parois de la grotte ; écrire à partir du point originaire, à partir du désastre. Blot-Labarrère a raison : « Marguerite Duras ranime les vieilles craintes de Platon face au poète. Elle irrite ou effraie, fascine ou déconcerte, et, dans tous les cas, fait violence, contre tout ordre et toute raison donnant à l'instinct sa chance et au désordre sa raison » (1992 : 9).

Ce que Duras nomme l'écriture courante entretient des liens de parenté avec l'idée romantique que revêt l'inspiration. Il est vrai que Duras se réclame ici et là d'une expérience « transcendante » de l'écriture – l'écrit semble couler de source sur la page – dont le mouvement demeure continu et le débit fort rapide, telle la pratique de l'écriture automatique¹². Esthétique du jaillissement, de l'inattendu

¹² Je fais ici référence à l'écriture automatique telle que la conçoivent les surréalistes et telle que formulée par son père fondateur, André Breton, dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) :

comme de l'authentique, qui ne permet toutefois pas la rature ni le retour sur ce qui a été écrit. L'écriture courante ne procède d'aucune relecture. La spontanéité de l'écriture produit un « désordre » apparent des mots et des phrases qui émanent de la pensée, courent dans tous les sens sur le plan des idées, s'érigent dans une forme qui n'en est pas une. Duras définit sa propre pratique créative par l'expression *écriture courante* :

Par écriture courante, je dirais une écriture presque distraite qui court, qui est plus pressée à attraper les choses qu'à les dire, voyez-vous. Mais je parle de la crête des mots, c'est une écriture qui courrait sur la crête pour aller vite, pour ne pas perdre, parce quand on écrit, c'est le drame, on oublie tout tout de suite. Et c'est affreux quelquefois¹³.

La pratique d'une écriture courante, telle que décrite par Duras à Bernard Pivot, fait référence à une volonté sous-jacente des textes et films qui, pour la plupart, s'attachent à recréer ou à commenter certains événements et épisodes de la vie de l'auteure. À tout le moins certains lieux fréquentés (les maisons, les fleuves, la plaine et la mer), certaines personnes qui ont partagé la vie de l'auteure (la mère, le petit frère) ou croisé sa route (Lol, Anne-Marie Stretter). Renate Günther, spécialiste du cinéma de Marguerite Duras, explique que la structure chaotique de la mémoire ne pouvait s'exprimer dans les textes et films à travers une logique linéaire de la pensée :

Although Duras transformed her experience into art, she did not do so by simply telling the 'story of her life', as she did not believe that the chaos of memory could or should be subjugated to the contrived order of a linear and logically structured novelistic or filmic narrative (Günther 2002 : 1).

Parce que les souvenirs comme les pensées arrivent à la mémoire aussi rapidement que dans le désordre, il faut écrire vite, assez vite pour ne rien oublier. Ainsi émerge une forme d'écriture plutôt chaotique, celle que revêt, de façon similaire, le premier jet d'écriture. Toutefois, ce désordre apparent n'est-il pas le produit d'une attention

SURRÉALISME, n. m. Automatismes psychiques par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale (1985 : 36).

¹³ Note 3. Marguerite Duras à Bernard Pivot, lors de l'émission *Apostrophes*, en septembre 1984. Bogaert (2006 : 40).

particulière accordée justement à la forme, donc à la manière de raconter les choses de la vie, de sa vie, en passant par la fiction?

Sophie Bogaert, chargée de mission à l'IMEC¹⁴, remarque que les archives déposées par Duras un an avant sa mort témoigne non pas d'un travail d'écriture courante de type « premier jet » ou d'une écriture spontanée, mais plutôt d'un travail approfondi et acharné, tel celui de la réécriture : « Chaque page porte les marques de réécritures minutieuses, et chaque œuvre (des *Impudents* aux derniers textes, des récits aux pièces et aux scénarios) donnent à lire de multiples versions successivement remaniées » (Bogaert 2006 : 40). Il ne fait aucun doute que la réécriture soit le *modus operandi* des cycles d'écriture, à l'exemple du cycle indien. Cependant, l'analyse de Bogaert confirme qu'il s'agit d'abord et avant tout d'une « technique » d'écriture. Ceci infirme par conséquent la possibilité d'une écriture courante, telle que la conçoit Duras. Réécrire, constamment, repasser sans cesse sur les brouillons demeure un geste fondamental bien avant l'élaboration des cycles qu'a engendré la pratique de la réécriture, comprise comme la modulation-transformation-destruction du récit érigé à partir de cellules souches que portent en germe le texte (ex. le bal). Car en fait, pour aspirer à cette grammaire sans grammaire tant convoitée, fantasme d'écriture propre à Duras, il faut épurer, c'est-à-dire débarrasser la phrase de son appareil, de ses ornements, de ses fioritures et accoutrements baroques. Le travail d'épuration passe nécessairement par une relecture suivie de réécritures multiples, ce dont témoignent les nombreux brouillons analysés par Bogaert. Dès lors, une question demeure cruciale : « Des traces de ce travail, faut-il déduire que les archives défont ce que fait l'œuvre, et réduisent le *mythe Duras* à une pure et simple mystification? » (Bogaert 2006 : 40). Une analyse plus approfondie des archives fait plutôt dire à Bogaert que le mythe demeure inhérent au travail d'écriture.

Comme elle le souligne, on attend généralement d'une succession de brouillons une forme de « [...] mise à nu progressive du texte final, peu à peu libéré de la touffeur désordonnée de l'inspiration » (Bogaert 2006 : 41). Ce n'est toutefois pas ce qui semble se produire chez Duras. L'analyse de la chargée de mission, qui a

¹⁴ Situé à l'Abbaye d'Ardenne en France, L'IMEC (L'Institut Mémoires de l'édition contemporaine) a pour mission patrimoniale de rassembler, de préserver et de mettre en valeur différents types de fonds relatifs au livre. En ligne. IMEC. <<http://www.imec-archives.com/>>. Consulté le 10 janvier 2007.

parcouru minutieusement les brouillons et les réécritures, remarque que : « [...] le processus à l'œuvre dans ces manuscrits apparaît comme celui d'une *mise en désordre*, qui libère le texte de la linéarité contraignante de l'expression » (Bogaert 2006 : 41). C'est dans cette mesure et de manière intuitive, c'est-à-dire à la lumière des textes publiés (car je n'ai malheureusement pu analysés les manuscrits), que j'ai avancé très tôt en début de réflexion la parenté entre la pratique de la réécriture et celle de la déconstruction. C'est-à-dire que l'acte même d'écrire, de relire et de réécrire de nouveau, crée non pas une linéarité encore plus fluide, plus « pure », dans la mesure où l'auteure aurait souhaité les choses plus claires au fil des brouillons. Au contraire, le processus de création commande plutôt une mise en désordre de la phrase comme du texte. Et c'est de ce désordre, produit même de la réécriture, qu'émerge la possibilité d'une grammaire sans grammaire : une phrase complètement dévêtue, un texte presque décharné, aux limites de l'abstraction comme aux confins de la confusion des genres.

Duras présente *La Vie matérielle*, un recueil de courts textes qui n'a véritablement pas de genre, dans ces termes :

Ce livre nous a fait passer le temps. Du début de l'automne à la fin de l'hiver. Tous les textes ont été dits à Jérôme Beaujour, à très peu d'exceptions près. Puis les textes décryptés ont été lus par nous. Une fois notre critique faite, je corrigeais les textes et Jérôme Beaujour les lisait de son côté. C'était difficile les premiers temps. On a très vite abandonné les questions. On a abordé des sujets, là aussi on a abandonné. La dernière partie du travail, je l'ai consacré à abréger les textes, les alléger, les calmer. Cela de notre avis commun. Donc aucun texte n'est exhaustif. Aucun ne reflète ce que je pense en général du sujet abordé parce que je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale. Le livre ne représente tout au plus que ce que je pense certaines fois, certains jours, de certaines choses. Donc il représente aussi ce que je pense. Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire : définitive. J'ai évité cette plaie.

Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu. Du moment qu'il n'y a pas de livre sans raison d'être, ce livre n'en est pas un. Il n'est pas un journal, il n'est pas du journalisme, il est dégagé de l'événement quotidien. Disons qu'il est un livre de lecture. Loin du roman mais plus proche de son écriture – c'est curieux du moment qu'il est oral – que celle de l'éditorial d'un quotidien. J'ai hésité à le publier mais aucune formation livresque prévue ou en cours n'aurait pu contenir cette écriture flottante de « La vie matérielle », ces aller et retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun (VM 9-10).

Cette présentation témoigne du travail de modelage et de polissage qu'a subi le texte lors de la réécriture. Duras l'a allégé, l'a épuré : raturé, coupé, ciselé au besoin. Ainsi l'effacement progressif de l'écriture première, cette écriture courante. La deuxième partie de la présentation avance l'existence d'une entrécriture, écriture vacillante qui émerge de l'entre-deux, parce sans amarre. Duras inscrit noir sur blanc un fait indéniable : *Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu*. Elle avance ainsi d'emblée le « désordre » du recueil, le fait que son livre ne dépende d'aucun point de départ fixe. Ce livre n'en est pas un selon ses propres dires, il n'a pas de port d'attache. Il vient de nulle part, ou plus justement il semble provenir de loin, de très loin même, du temps des *Mains négatives*. Sans utiliser le terme, Duras définit ici son écriture comme fondamentalement hybride, car *aucune formation livresque prévue ou en cours n'aurait pu contenir cette écriture flottante de « La vie matérielle », ces aller et retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun*. Écriture qui se place sous le signe de l'attente comme de l'oubli, éléments essentiels à sa poétique. Conséquemment, une écriture qui repose sur le temps, et plus encore le temps qui passe, à l'exemple de *L'Été 80*, mais aussi des films : « Toujours ce passage du temps dans toute ma vie. Dans toute l'étendue de ma vie » (*VM* 13). Un temps cinématographiquement expérimental dont l'effet produit sur le spectateur, un effet de durée, inscrit dans son expérience du cinéma le passage du temps. Un temps littéraire aussi, à la manière de Blanchot, lorsque placé dans l'attente de ce qui est à venir, de ce qui pourrait advenir – mais n'advient pas : « En ce point extrême de l'attente où depuis longtemps ce qu'il y a à attendre ne sert qu'à maintenir l'attente, dans le moment peut-être dernier, peut-être infini : homme parmi nous » (Blanchot 1962 : 13). Dans cette attente du *Camion* comme du *Night*, rien ne se passera sauf le temps, le temps de cette attente latente.

Le récit-rhizome

« Écrire » est un bon exemple de texte qui s'organise sous la forme de plusieurs fragments distincts (paragraphe plus ou moins longs) qui sont étroitement liés les uns aux autres bien qu'ils ne s'intègrent pas dans une structure narrative continue et logique (*La Vie matérielle* aurait pu servir d'exemple). Saccadé, le récit

est interrompu par des espaces blancs entre les fragments, sorte de pause pour le lecteur avant qu'il ne saute à l'idée suivante. La mémoire, car il s'agit là d'un texte construit sur des souvenirs (personnels, littéraires et filmiques), s'érige sur des fragments de texte épars sans aucune indication temporelle, comme si l'auteure avait laissé courir librement sa pensée. Est-ce que Duras aurait pu écrire ce texte en un seul jet, sans jamais y revenir, mise en pratique de ce qu'elle nomme l'écriture courante? Le lecteur suppose qu'elle laisse librement remonter à la mémoire des souvenirs de tout genre le moment venu d'écrire, qu'elle procède à une forme d'écriture automatique qui est sienne, sans hallucinogène et sans l'aide de l'hypnose, mais presque toujours l'alcool à portée de main. Le résultat demeure cependant similaire à la pratique d'une écriture spontanée, c'est-à-dire une écriture du jaillissement, une écriture subite. Mais le soupçon persiste toujours quant à la possibilité d'une telle pratique. Ne serait-ce pas plutôt le fruit d'une « mise en désordre » consciente de la structure textuelle telle que l'a remarqué Bogaert pour d'autres textes? Le récit fragmenté et ouvert, construit sur la rupture des intervalles entre les fragments de textes, orchestre tout un réseau de renvois comme de significations possibles qui ouvrent sur un au-delà du texte. Eco comprend d'ailleurs le texte comme un *tissu d'espaces blancs* que le lecteur doit combler (1985 : 63). Remplir les interstices laissés par le texte demeure le rôle principal du lecteur durassien – c'est aussi le rôle du spectateur. De plus, l'ouverture du texte demeure un enjeu important dans la mesure où le texte résulte d'une entrécriture, produit d'un réseau complexe entre moments et lieux de création, lectures, visionnements et souvenirs de création. Dans *Lector in fabula*, Eco rappelle que l'auteur(e) d'un *texte ouvert*, au contraire du *texte fermé*, décide délibérément

[...] jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative. [...] Pour nombreuses que sont les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion mais bien de renforcement mutuel (1985 : 71-72).

Duras parle d'ailleurs de la programmation d'une certaine lecture par l'auteur dans *La Vie matérielle*, confirmant ainsi le fonctionnement de ses propres récits : « *Le*

Barrage est devenu intangible, les camouflages, le remplacement de certains facteurs personnels par d'autres qui se prêtaient moins à la curiosité du lecteur *et risquaient moins de l'éloigner du récit que moi je voulais qu'il lise*, tout s'est intégré à la première histoire qui, elle, a disparu » (*VM 100 C'est moi qui souligne.*).

Le récit mémoriel durassien s'organise généralement selon une structure rhizomatique (Deleuze et Guattari 1980 : 9-52), à l'exemple des *Yeux verts* et d'« Écrire ». C'est-à-dire que chacun des éléments de la toile est lié de près ou de loin aux autres de même qu'à la structure fragmentaire et fragmentée dans laquelle ils se positionnent tous, sans aucune forme d'hierarchie. Sur le plan thématique, par exemple, le texte peut être comparé à une toile d'araignée. L'organisation et l'ouverture du texte rappellent d'ailleurs les principales caractéristiques du rhizome :

- a) **principe de connexion et d'hétérogénéité** : n'importe quel thème peut être connecté avec n'importe quel autre ;
- b) **principe de multiplicité** : aucun thème ne sert de pivot ;
- c) **principe de rupture asignifiante** : aucune coupure signifiante ou « orientée » entre les différents fragments de texte ;
- d) **principe de cartographie et de décalcomanie** : l'organisation du texte ne procède pas d'un modèle structural mais plutôt celui de la toile d'araignée.

« Écrire » se présente ainsi comme une cartographie thématique de souvenirs sur laquelle se dessine une trajectoire multiple de la mémoire, peuplée par des lignes de fuite qui mènent nulle part et partout à la fois. Pour Deleuze et Guattari, le principe de la cartographie s'explique par le fait qu'un rhizome ne peut être redevable en aucun cas d'un modèle, qu'il soit structural ou génératif. En d'autres termes, la cartographie ne peut être assimilable à l'arborescence comme à toute forme de logique binaire. Cette structure se reflète comme un miroir au niveau de la phrase, microcosme du récit. Sur le plan stylistique, Noguez a remarqué à juste titre la récurrence de la *parataxe*, cette « construction par juxtaposition, sans qu'un mot de liaison indique la

nature du rapport entre les phrases »¹⁵. Noguez compare la prose durassienne à celle de Proust afin de démontrer toute la complexité de la phrase d'ordinaire plutôt brève :

Duras n'enchevêtre pas, comme Proust, dans une même phrase, toutes sortes de propositions soudées par des parenthèses, des relatifs ou des participes passés accordés par anticipation avec un substantif qui arrive cinq ou dix lignes plus bas. *Elle ne subordonne pas ; à peine si elle coordonne : elle juxtapose* (2001 : 21 C'est moi qui souligne).

La juxtaposition dont parle Noguez se rapproche du principe de connexion et d'hétérogénéité formulé par Deleuze et Guattari, en ce sens que les connexions entre les propositions, voire même parfois entre les phrases et les paragraphes, font davantage figure de *déconnexion* tant elles ne sont pas subordonnées les unes aux autres. Effectivement, Duras ne donne pas dans la coordination ni dans la hiérarchisation. Elle propose davantage une « logique » d'associations hétérogènes qui assure la production de sens, tel le montage discursif au cinéma, définit ici par Amiel :

Si le montage narratif utilise l'apparente évidence d'un monde où se reconnaît le spectateur, et sur lequel il transpose la nécessité des continuités et des relations logiques qui organisent par ailleurs l'existence de ce dernier, il est une autre forme de montage qui, ne procédant pas de manière mimétique, tente de démontrer des relations, d'organiser des relations qui ne vont pas de soi. C'est ce qu'on appellera le montage signifiant, qui, utilisant les formes du discours, donne à construire un monde dans le flux duquel il ne suffit plus de s'abandonner (2001 : 43).

Duras s'attachera à cette volonté de signification qui se fait à l'extérieur de toute œuvre et avec l'aide du lecteur-spectateur, qui décrypte les textes et les films comme s'il s'agissait d'hiéroglyphes. Ceci fera d'ailleurs dire à Noguez que Duras pratique un cinéma de la signification, donc un cinéma qui produit des éléments de signification qui doivent par ailleurs être actualisés par le lecteur-spectateur. Ces éléments de significations sont organisés ou « montés » sans hiérarchie entre les termes, à la manière de la structure du rhizome.

¹⁵ Définition tirée du *Grand Robert*, version CD-Rom, 2005.

Dans « Écrire », les souvenirs évoqués tissent des liens serrés entre les différentes écritures, créant ainsi un réseau de connexions ouvert sur de multiples possibles. En effet, ces nombreux renvois littéraires et filmiques font littéralement sortir le lecteur du texte, c'est-à-dire lui demandent implicitement d'aller voir ailleurs, de retourner aux textes et aux films évoqués ou mentionnés. L'écriture fonctionne selon le modèle de l'hypertexte. C'est ainsi qu'un thème en appelle toujours un second, puis un troisième, et ainsi de suite. Les thèmes s'engendrent d'un fragment de texte à l'autre sans qu'il y ait forcément une trajectoire linéaire logique ou une hiérarchisation des idées. De fait, chaque thème semble important, cependant pas plus important que l'autre qui le précède ou le suit. Donc, aucune hiérarchisation ou volonté d'hiérarchisation chez Duras. L'aléatoire et l'ambivalence font partie de sa philosophie comme du dispositif d'écriture. Aujourd'hui elle pense ceci, demain elle pensera cela. Cette « confusion » n'est autre que sa nature paradoxale qui s'impose d'elle-même, fait figure d'autorité. Peut-être est-elle aussi l'exemple de cette volonté pernicieuse du texte, qui sème constamment le doute chez lecteur-spectateur, et dont l'ambiguïté et le paradoxe sont garants.

Chapitre 8 Une écriture poétique

La cinéaste expérimentale Maya Deren a déjà lancé, non sans une certaine pointe d'ironie et de provocation, qu'elle faisait des films coûtant en moyenne le montant dépensé sur les plateaux hollywoodiens pour l'achat de rouge à lèvres¹. Par cette métaphore des plus évocatrices, Deren oppose au star système hollywoodien son propre circuit de production, l'underground avant-gardiste des années 40 et 50, et la portée de ses films à confronter le système économique et politique de l'industrie cinématographique. Deren évoluera fièrement et dignement en marge des grands circuits aux côtés des étoiles montantes et consacrées de l'avant-garde américaine, dont Kenneth Anger et Stan Brakhage, et de ces nombreuses femmes artistes, poètes et cinéastes influencées par son parcours singulier : entre autres Jane Brakhage Wodening, Carolee Schneemann et Barbara Hammer². Deren s'est féroce-

¹ Mère de l'avant-garde cinématographique américaine, Maya Deren (Eleanora Derenkowsky) est née à Kiev (Ukraine) en 1917 dans une famille appartenant à la bourgeoisie. En 1922, à la suite de vagues d'agression contre les Juifs et en raison des mauvaises conditions économiques et des positions trotskistes du père, la famille Derenkowsky quitte la Russie pour les États-Unis en transitant par la Pologne et la France. Après des études en journalisme et en sciences politiques, Deren s'inscrit dans un programme d'études supérieures au Smith College (Massachusetts) et travaille comme secrétaire pour différents écrivains. À l'aube de la guerre elle termine un mémoire de maîtrise en littérature anglaise intitulé *The Influence of the French Symbolist School on Anglo-American Poetry* (1939). Elle travaillera ensuite avec la chorégraphe Katherine Dunham (Dunham Dance Company) et rédigera « Religious Possession in Dancing » (1942), un article publié dans la revue *Educational Dance*. C'est à Los Angeles, en 1942, qu'elle rencontre le réalisateur d'origine tchèque Alexander Hammid, qu'elle épousera peu de temps après. Deren fera son apprentissage de la photographie auprès de lui, fidèle collaborateur de ses courts-métrages. De 1943-1960, Deren réalisera douze films dont plusieurs demeureront cependant inachevés. Ses réflexions théoriques sur l'art et le cinéma sont consignées dans *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film* (1946), ouvrage rédigé à partir de ses quatre premiers films. Elle écrira plus tard un article fort important, « The Creative Use of Reality », qui fait la synthèse de son art.

² Jane Brakhage Wodening est la première femme de Brakhage, mais aussi sa collaboratrice. Elle a travaillé avec lui sur de nombreux films dont *Window Water Baby Moving* (1959), film lyrique qui rend hommage à la vie : la femme, la mère et l'enfant – Brakhage filme la naissance de leur premier enfant. Le couple Brakhage-Wodening a bien connu la cinéaste. Wodening lui rend d'ailleurs hommage dans un article intitulé « Maya Deren » et publié dans *Maya Deren and the American Avant-Garde* (Nichols 2001 : 179-183). Pour des informations supplémentaires sur Brakhage, voir le site Web de l'artiste et critique indépendant Fred Camper. <<http://www.fredcamper.com/Film/BrakhageL.html>>. Consulté le 10 mars 2007. Artiste multidisciplinaire américaine reconnue internationalement, Carolee Schneemann a transformé dans ses pratiques vidéographiques et ses performances subversives la notion même de l'art, du corps et de la sexualité. Maya Deren a été pour elle une véritable source d'inspiration. Carolee Schneemann. <<http://www.caroleeschneemann.com/index.html>>. Consulté le 10 mars 2007. Cinéaste expérimentale lesbienne et une documentariste américaine engagée, Barbara Hammer a rendu hommage à *Meshes of the Afternoon* dans son film *I Was/I Am* (1973). Elle a aussi rendu hommage à la femme dans « Maya

opposée à Hollywood pour des raisons politiques, économiques et artistiques, ce qu'a aussi fait Duras en défendant un cinéma différent, un cinéma indépendant pratiqué par des cinéastes marginalisés par le cinéma dominant ou se réclamant d'un cinéma expérimental (Noguez 2001 : 241-243). Deren produira dans les années 40 et 50 une série d'attaques dirigées contre l'industrie hollywoodienne, critiquant dans des articles, des livres et des lectures publiques le produit d'Hollywoodland. Pour sa part, Duras fera du cinéma à sa manière, en équipe réduite et avec peu de moyen financier, tout en engageant des acteurs professionnels et en distribuant ses films dans le circuit commercial. Deren a fait remarquer à plusieurs reprises que les productions hollywoodiennes misaient beaucoup trop sur le budget du film – le cinéma populaire américain est issu des superproductions hollywoodiennes dès 1915 avec D. W. Griffith – au détriment du potentiel créatif de l'image en mouvement, ce que défend aussi Duras en s'attaquant aux adaptations filmiques de ses romans (dont celle de Jean-Jacques Annaud discutée plus tôt), et plus encore en passant derrière la caméra.

Un parallèle intéressant – peu (ou pas) exploité dans les études durassiennes – est ce lien entre le caractère poétique et mythique du cinéma durassien et la conception poétique de l'image filmique dans la production expérimentale de Maya Deren, dont le travail se situe à certains égards en territoire surréaliste. En corrélation avec sa pratique cinématographique, Deren a développé une théorie de l'image filmique, l'*image verticale*, qui tire son origine de la poésie symboliste. L'image poétique (à la fois visuelle et verbale), dérivée de la conception du poète américain et moderniste Ezra Pound³, est à l'origine de sa conceptualisation non mimétique de la

Deren and Me» (Nichols 2001 : 261-265), texte qui souligne l'influence de Maya Deren sur sa pratique cinématographique et sa vie professionnelle. Pour des informations additionnelles sur ses films, voir Barbara Hammer. <<http://www.barbarahammerfilms.com/index.html>>. Consulté le 10 mars 2007. Enfin, plusieurs cinéastes et vidéastes contemporaines témoignent de l'importance comme de l'influence de Maya Deren sur l'avant-garde américaine, mais aussi sur une « tradition » du cinéma des femmes, qui se développe depuis quelques années et qu'on associe souvent à une nouvelle forme de sensibilité. La série documentaire d'Alexandra Juhasz *Women of Vision : 18 histories in Feminist Film and Video* (1998) donne la parole à ces femmes pour qui l'avènement d'un cinéma différent – un cinéma féminin-féministe – a considérablement bouleversé leur vision du monde comme de l'art.

³ Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972) est souvent associé à la Génération Perdue (*Lost Generation*), courant littéraire américain de l'entre-deux-guerres créé entre autres par la poétesse, écrivaine, dramaturge et féministe américaine Gertrude Stein (1874-1946), figure dominante de l'art et de la littérature moderne. Considéré par le critique Hugh Kenner comme le « centre du modernisme », Pound fut le chef de plusieurs mouvements artistiques et littéraires dont l'imagisme (mouvement poétique anglo-américain voulant s'affranchir du romantisme comme de la tradition victorienne) et le

représentation filmique, fortement suggestive et évocatrice dans ses propres réalisations. Cette verticalité de l'image rencontre la portée créatrice des images verbales et visuelles durassiennes. Chez Duras, la représentation se construit à partir de l'imaginaire, c'est-à-dire selon la capacité du lecteur-spectateur à fantasmer, donc à créer, lorsqu'on lui en donne toutefois les moyens, ce que fait généralement la littérature et, de manière moindre ou déficiente, le cinéma. C'est d'ailleurs l'argument clé des critiques formulées par Deren et Duras.

Cette lecture poétique du cinéma durassien, considéré comme un cinéma d'avant-garde, un cinéma expérimental, trouve son inspiration première dans l'article « Women Filmmakers and the Avant-Garde: From Dulac to Duras » de Donia Mounsef. Mounsef a su lier le travail d'abstraction et de revendication de Germaine Dulac à celui de Marguerite Duras, dont les expérimentations ont eu lieu à la fois en territoire marginal et masculin, ce qui n'est pas sans rappeler le travail de défrichage de Maya Deren de l'autre côté de l'Atlantique, quelques années après les premières expérimentations de Germaine Dulac, qui a évolué dans un contexte similaire de création et de production. Ce chapitre a donc pour but d'examiner le caractère poétique de l'image filmique durassienne, plus que la rupture que suppose sa conception avant-gardiste, rupture qui sera discutée au chapitre suivant dans son rapport au politique⁴. Pour ce faire, sera définie l'image verticale, notion inspirée du symbolisme littéraire, afin d'analyser la relation entre la poésie et le cinéma dans la tradition cinématographique avant-gardiste. Un bref retour sur *India Song*, sur sa sensibilité poétique, ainsi qu'une lecture de *Césarée* (1979), considéré comme un ciné-poème, permettront de discuter l'apport du poétique (du lyrisme) au filmique. Là, dans cette visée créatrice et subversive, dans cette poésie sublime se rencontrent deux époques, deux femmes et deux styles très différents : Deren et Duras.

vorticisme (mouvement artistique britannique du début du XX^e siècle inspiré des théories d'Umberto Boccioni, qui soutient que l'art trouve sa source dans le « vortex » des émotions).

⁴ La séparation entre le poétique et le politique est purement rhétorique, le poétique et le politique étant intimement liés l'un à l'autre, voire inséparables.

Poésie et cinéma

Pour Vircondelet, ami et spécialiste de l'œuvre de Marguerite Duras, la puissance poétique durassienne n'est plus à prouver, bien que l'auteure elle-même s'en fût toujours défendue, peut-être par crainte d'être associée à une certaine forme de lyrisme ou à un groupe en particulier, la poésie n'étant pas son genre – au sens où elle ne l'a pas formellement pratiquée :

Elle [Duras] prend des mots, des mots de rien du tout, elle casse en eux la construction obligée, elle détruit la grammaticalité, et les mots s'en vont, comme ceux du Bateau ivre, quille arrachée, soutes éclatées, vers des mondes inconnus, et soudain accessibles, illimités et compréhensibles tout à la fois [...] Il m'a toujours paru que cette poésie à laquelle se rendit enfin, dans les années 80, définitivement, elle y résistait, inconsciemment, retenue captive encore du politique qui n'était pas somme toute son genre, mais que sa génération avait accepté d'endosser [...]

Désormais, elle se mit à parler en poète, en images, et même quand elle voulut parler du monde, de la vie matérielle, elle trouva des mots, des expressions à elle, qui venaient de son monde, et justes (Vircondelet 1995 : 34-35).

Le politique ne la quittera jamais ni cette poésie « envahissante » qui traverse le texte comme le film. La puissance poétique fera d'ailleurs irradier le tragique, sublime poésie de l'amour-passion qui se tient toujours aux limites de la folie, si près du gouffre, de la mort. Il n'y a pas chez Duras de mise en scène dramatique de la tragédie au sens où l'entend Deren, c'est-à-dire construite sur un schéma narratif reposant sur une logique d'action causale. Il est par contre nécessaire d'apporter quelques nuances. La production durassienne n'est pas homogène. Elle a débuté avec des romans plus traditionnels qui épousaient une forme classique, et ce faisant obéissaient à des règles connues – ce que Duras appelle des romans d'hommes. La première rencontre entre Vircondelet et Duras est fort éclairante à ce propos :

Quand je lui demandais comment le livre se faisait, elle aimait à dire, et elle ne cessa par la suite de le réaffirmer, qu'elle n'y était pour rien dans son avancée. Avant, quand elle écrivait *Les Petits Chevaux de Tarquinia* ou quand elle s'était attelée à ce roman d'homme, comme elle disait, *Un Barrage contre le Pacifique*, fidèle en cela aux rythmes d'Hemingway ou des Américains de la Génération Perdue, elle était bien obligée de régler le tempo dramatique, de faire avancer son roman selon les règles connues. Mais à partir de *Détruire, dit-elle*, quand l'histoire du fantasme s'amplifia, au point de se répandre partout, dans le texte plus rien ne lui appartenait (Vircondelet 1995 : 36-37).

À partir de *Détruire, dit-elle*, les choses changent, mais la manière de raconter n'était déjà plus la même avec *Moderato Cantabile*, moment où la narration se fait dialogique comme au théâtre, se rapproche du cinéma, de ces voix intemporelles qui racontent ce qui a eu lieu, récitent. Cependant, il est vrai que *Détruire, dit-elle* opère une subversion radicale des règles romanesques connues, transgression qui sera portée au cinéma de manière aussi significative qu'agressive. Par conséquent, seul le texte, cette incantation archaïque, ce chant d'exil, subsiste en voix off, la structure verticale triomphant de la structure horizontale. Deren précise : « In a "vertical" development, the logic is a logic of central emotion or idea that attract to itself even disparate images which contains that central core, which they have in common » (Deren *et al.* 2000 : 178). Pour Deren, la structure filmique est poétique dans la mesure où elle considère le court-métrage comme un genre lyrique, pendant du poème lyrique en littérature. Ainsi le récit durassien qui évolue verticalement, sa trajectoire affective duelle (ex. amour-haine) assurant une production d'affects puissants – le texte durassien bouleverse – comme une multiplicité de significations possibles (plusieurs niveaux de lectures).

La poésie durassienne est d'abord affaire de langage, et plus justement de mot. Dans *Les Parleuses*, Xavière Gauthier débute son entretien avec Duras en lui demandant comment s'organise le langage dans ses textes. Duras répond :

M. D. — Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification. S'il y a du sens, il se dégage après. En tout cas, c'est jamais un souci.

X. G. — En fait, c'était pas du sens que je parlais. Comment est-ce que ça se dispose, le langage, dans le livre, sur le papier?

M. D. — Le mot compte plus que la synthèse. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin (1974 : 11).

À lui seul le mot éveille des images chez le lecteur-spectateur, crée des images qui persistent en mémoire. Jumelé à la voix off dans les films, le mot, plus que la phrase, stimule la capacité à imaginer du lecteur-spectateur. En fait, la voix durassienne répond davantage au concept de la *voix over* dans le cas précis des courts-métrages. Jean Châteauvert définit la voix over dans ces termes :

La voix over n'est pas accessible aux personnages du monde visualisé, le discours n'étant accessible qu'à des personnages participant d'un monde enchâssant, voire aux seuls spectateurs.

Le discours en voix over pourra être indépendant du monde visualisé, se présenter comme un commentaire à propos de ce monde ou en assurer explicitement la narration (1996 : 210).

Dans les courts-métrages qui feront l'objet d'une analyse, ici *Césarée*, au chapitre suivant *Aurélia Steiner*, la narration en voix over est assurée par la voix de Duras. C'est elle qui proclame le texte, en fait une lecture qui abolit toute chronologie spatiotemporelle pour ne laisser subsister que la confusion des temps comme des espaces⁵. Cette voix over dont il sera question ici à propos de *Césarée*, se distingue de la voix off d'*India Song*, « [...] par exemple la voix du personnage hors-champ qui répond au personnage visualisé » (Châteauevert 1996 : 210), en véritable décalage spatiotemporel avec la représentation qui se veut une monstration plus qu'une représentation de l'histoire racontée. Il n'en demeure pas moins que le langage durassien est poétique, et qu'il repose sur la voix – dialogue dans le texte, voix off-over dans le film. Que se passe-t-il donc à l'image? En quoi l'image filmique, voir le film durassien, est-il poétique? Quel est le rôle du texte, de la voix? Avant d'aborder la conception verticale de l'image telle que formulée par Maya Deren au regard de ses propres expérimentations filmiques, il est nécessaire de définir le terme *poésie* dans sa relation au film d'avant-garde.

Lors du Symposium sur la poésie et le cinéma tenu en 1953 par le Cinema 16, Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas et Parker Tyler ont débattu de la question⁶. Il a été d'abord convenu par Parker que l'expression poétique relève de l'image et du verbe (la parole) : « Now, poetical expression falls rather automatically into two groups : that is, poetry as a visual medium and poetry as a verbal medium, or, in a large sense, as auditory, and that would, of course, include music » (Deren *et*

⁵ Cette confusion spatiotemporelle est très bien exploitée par Michèle Fabien dans son adaptation scénique des textes *Aurélia Steiner*, qu'elle fait dialoguer ensemble dans une version qu'elle dira « scénique », et qui reprend l'intégral des trois textes *Aurélia Steiner* publiés chez Mercure de France en 1979 (Fabien 1982 : 3-26).

⁶ Le lecteur pourra trouver une version abrégée de cette rencontre-discussion dans le texte « Poetry and the Film : A Symposium » in *Film Culture Reader*, sous la direction de P. Adams Sitney. La discussion a été originellement publiée en 1963, dix ans après l'événement.

al. 2000 : 172). *Un Chien andalou* (Luis Buñuel et Salvador Dali, 1929) et *Le Sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1930) sont deux exemples probants de cette poésie visuelle auxquels peut s'ajouter le cinéma de Maya Deren, très près de la poésie surréaliste des Buñuel et Dali sur le plan thématique comme des expérimentations ludiques et fantaisistes de Cocteau sur le plan technique. Décalé dans le temps, et surtout esthétiquement plus sobre, voire minimaliste, le cinéma durassien n'est cependant pas étranger à l'univers surréaliste avec qui il entretient certains liens de parenté. Vircondelet confirme :

Plus elle avança dans l'œuvre (au sens où Rilke la concevait : « l'Ouvert »), plus elle accorda d'importance aux accros du langage, au surgissement des images, à l'inattendu, à ce qui vient, brut et barbare (le surréalisme fut une de ses influences avouées). Écriture arrachée au chaos intérieur que sa « méthode » tente de tirer du noir illimité (1995 : 83).

Sans faire une analyse surréaliste de l'écriture durassienne, je tiens à souligner quelques aspects évoqués par la critique. J'ai montré précédemment que le film durassien repose sur le texte dont le fondement principal demeure le mot, magique en tant qu'il éveille l'imaginaire du lecteur-spectateur. Si le mot est nécessaire parce qu'évocatrice d'un monde vaste et complexe, par exemple les Indes dans *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, les plans sonores sont tout aussi importants dans la création-évoque d'un univers comme d'une atmosphère singulière. Sans parler explicitement du merveilleux surréaliste, Royer souligne toutefois le rôle important que joue le son off (hors de l'écran) dans la création d'un univers fantasmé par le lecteur-spectateur, parce qu'absent de la représentation :

Sans représentation visuelle de leurs sources, les sons prennent une importance nouvelle, d'une part parce qu'ils peuvent être appréciés pour leur qualité auditive, d'autre part parce qu'ils tissent avec l'image des rapports complexes qui en appellent à l'imagination des spectateurs (2000 : 31).

Plus loin elle ajoute :

Les films de Duras, qui montrent rarement la source des bruits, donnent au bruitage la fonction de reconstituer plus ou moins précisément un environnement

géographique et d'évoquer une réalité complexe, parfois même un contexte politique, en relation avec la diégèse (2000 : 44).

Un effet surréaliste proche du *réalisme magique*⁷ se dégage effectivement des bruits de vagues, des bateaux, des croassements et autres cris d'oiseaux, qui contribuent à créer une atmosphère irréaliste lorsque jumelés au texte, porté par les voix, et d'autant plus lorsque juxtaposés aux plans d'intérieur. Pour sa part, Signori évoque le « silence merveilleux » (2000 : 25-56), silence dans lequel s'enferment des personnages comme Lol V. Stein, jeune femme qui n'est pas sans rappeler l'amour fou d'André Breton, la jeune Nadja. Par ailleurs, Alain Vircondelet souligne dans *Marguerite Duras ou le temps de détruire* la parenté littéraire entre Duras, Breton et Benjamin Péret, l'un des premiers dadaïstes parisiens et membre fondateur du surréalisme. Parlant de l'amour durassien, il évoque tour à tour *l'amour fou* de Breton et *l'amour sublime* de Péret (Cottenet-Hage 1985 : 540). Cependant, Deren s'inspire de la poésie symboliste pour formuler sa conception de l'image verticale, qui trouve des effluves sublimes dans le pouvoir d'évocation du mot chez Duras, refusant toute allégeance ou forme d'association avec les surréalistes qu'elle critiquera parfois avec virulence – il n'en demeure pas moins que son cinéma y soit associé d'une manière ou d'une autre par les historiens du cinéma expérimental, dont Sitney et Mitry.

Symbolisme littéraire

Le symbolisme littéraire ou école symboliste, comme son nom l'indique, produit « [...] des textes dont le rayonnement et la signification dépassent le sémantisme linéaire » (Suhamy 1986 : 40). Contemporain de l'impressionnisme en peinture comme en musique, le symbolisme, qui s'étend de la deuxième moitié du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, s'édifie autour de Baudelaire (que Duras affectionnait⁸), Verlaine, Rimbaud et Mallarmé. Ce sont là quatre figures importantes

⁷ Le *réalisme merveilleux* ou *réalisme magique* sont des expressions utilisées pour rendre compte de textes dans lesquels des éléments perçus comme étant « magiques » ou « merveilleux » surgissent dans un environnement réaliste. Cette catégorie littéraire est surtout associée à certaines œuvres ou certains auteurs latino-américains depuis la publication en 1967 de *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez.

⁸ À propos de sa première rencontre avec Duras en octobre 1972, rue St-Benoît (Paris), Vircondelet écrit : « Ces mots [ceux de Duras], je les tiens gravés en moi. Ils font comprendre Racine, Baudelaire.

de cette école moderne, qui s'attache à la suggestion. Selon l'expression de Suhamy, le symbolisme est « une poétique de la connaissance » (1986 : 41). La poésie symboliste tente conséquemment de créer un lien entre l'idée abstraite et l'image qui la suscite :

Pour les Symbolistes, le monde ne saurait se limiter à une apparence concrète réductible à la connaissance rationnelle. Il est un mystère à déchiffrer dans **les correspondances** qui frappent d'inanité le cloisonnement des sens : sons, couleurs, visions participent d'une même intuition qui fait du Poète une sorte de mage. Le symbolisme oscille ainsi entre des formes capables à la fois d'évoquer une réalité supérieure et d'inviter le lecteur à un véritable déchiffrement : d'abord voué à créer des impressions – notamment par l'harmonie musicale – un souci de rigueur l'infléchira bientôt vers la recherche d'un **langage inédit**. L'influence de Mallarmé est ici considérable, qui entraîne la poésie vers l'**hermétisme**⁹.

Plusieurs admirateurs de Verlaine ont vu dans son poème « didactique » *L'Art poétique* (1884), les prémisses de l'école symboliste française dont il est le père fondateur :

Art poétique

À Charles Morice

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant du midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !

Ces poètes qu'elle aime tant. Par ce qu'ils disent de secrets fragiles, à peine perceptibles, sur ce fil-là qu'elle capte « à la crête », comme elle dira plus tard, et qui se tiennent encore enfouis » (1995 : 12).

⁹ « Le symbolisme ». En ligne. Magister. <<http://www.site-magister.com/symbolis.htm>>. Consulté le 15 novembre 2006. En gras dans le texte original.

Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la pointe assassine,
L'Esprit cruel et le rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prend l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?
O qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature (311-312)¹⁰.

Ce poème illustre effectivement le rôle du poète symboliste, qui a pour fonction de suggérer la réalité plutôt que de la décrire. Il revient aussi au poète d'associer l'idée à la sensation, qui se révèle au lecteur dans une écriture libre et libérée que suggère d'ailleurs l'emploi répandu de la parataxe chez Duras. Mariage de l'affect à l'intellect, ce poème évoque aussi, bien avant son temps, le rôle du cinéaste moderne qui, selon Deren, suggère la réalité non pas en la représentant de manière documentaire, mais plutôt en évoquant constamment l'invisible. C'est aussi dans ce sens qu'il faut comprendre et admettre le déchiffrement du texte comme de l'image durassienne, « illisible », que le lecteur-spectateur doit décoder. Duras dit ne pas s'occuper du sens lors de l'acte d'écriture, qu'il vient après, et en cela remet entre les mains du lecteur-spectateur la production de sens. Prônant une écriture musicale et judicieusement imprécise, Verlaine suggère que la poésie est davantage dans la vie

¹⁰ Verlaine, Paul. « Art poétique » (*Jadis et naguère*) in *Œuvres complètes de Paul Verlaine*. Tome I. Paris : Librairie Léon Vanier, Éditeur, [1884] 1902. En ligne. Paris : BNF. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2029102/f317.table>>. Consulté le 16 avril 2007.

que dans l'écriture. Chez Deren, l'artiste transforme la réalité pour tenter de mieux comprendre le monde qui l'entoure, dans ses aspects les plus mystérieux, voire invisibles, d'où le titre évocateur de son article synthèse « The Creative Use of Reality » (Sitney 1978 : 60-73)¹¹. Chez Duras, impossible de séparer l'écriture de la vie tant la vie se fait écriture et passe par l'expérience subjective de l'auteure.

Afin d'exprimer poétiquement sa philosophie de l'image filmique, Deren compare et oppose deux genres littéraires : la poésie et le drame. Le véritable art cinématographique relève de la structure verticale (poésie) et non pas de la structure horizontale (drame). C'est d'ailleurs en ce sens que Deren se réclame de l'esthétique symboliste. Chez les poètes symbolistes, la sensation est un symbole qui révèle l'univers intime de l'auteur ou des personnages, la vie intérieure de l'artiste ou les secrets et mystères bien gardés du monde. Ce que l'être humain perçoit de la réalité qui l'entoure n'est que le témoin visible de l'invisible, c'est-à-dire le signe éminent d'une réalité beaucoup plus profonde, qui prend les allures mythiques d'un mystère caché derrière l'apparente réalité du monde (le monde des Idées chez Platon), mystère à découvrir, donc à décoder, à déchiffrer. Le symbole transpose, il suggère ou évoque une réalité invisible liée aux affects et aux idées, et en cela exprime davantage que ce qu'il représente littéralement – le symbolisme s'oppose ainsi au réalisme. Deren et Duras ont donc ceci en commun : 1) faire du cinéma une utilisation créative; 2) poursuivre l'expérimentation du médium en repoussant toujours plus loin ses limites – ce faisant les limites de la représentation cinématographique; 3) faire du cinéma autrement (à l'extérieur des grands circuits); 4) faire du cinéma un art poétique.

Interlude poétique I : India Song

L'analyse filmique d'*India Song* effectuée par Royer met bien en évidence le caractère poétique des textes et films durassiens. S'il est plutôt inapproprié dans le cas d'un long-métrage de parler de ciné-poème, c'est-à-dire d'un genre qui se rapporte essentiellement au court-métrage métrage d'avant-garde des années 20,

¹¹ Le lecteur pourra trouver une traduction française de cet article dans Maya Deren. *Écrits sur l'art et le cinéma*, p. 81-96.

comment passer sous silence cette sensibilité poétique, voire cette pure poésie qui émerge d'*India Song* et de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*? Les lieux déserts et désertés de *Son nom de Venise*, auxquels est combinée la poésie du texte *India Song* (il s'agit de la même bande sonore), rappellent la nature mystérieusement vide et pétrifiée de Paris dans le court-métrage *Césarée*. Dans *India Song*, les voix, déconcertantes, travaillent le fantasme d'un univers indien qui repose entièrement sur la construction inachevée des phrases qui caractérise le style durassien. Dans *Le plaisir du texte*, Barthes avance que « la Phrase est hiérarchique : elle implique des sujétions, des subordinations, des rections internes » (1973 : 80). Or, comme je l'ai avancé antérieurement, la phrase durassienne se trouve plutôt démantelée et ouverte. Royer souligne par ailleurs que « la parataxe a souvent l'effet d'apparenter le film à un vaste poème » (1997 : 61). Elle ajoute plus loin que plusieurs répliques du film s'entendent comme des vers :

L'« effet poème » est renforcé par de multiples répétitions. *India Song* est rythmé par la répétition obsédante de mots et d'expressions (lèpre, chaleur, ne supporte pas, ne souffre pas, rien, jamais, personne...), par des rimes et échos (peur, lenteur, cœur, chaleur, douceur, odeur, fleur), des assonances (noter l'abondance des voyelles nasales dans les quinze premières répliques du film) (1997 : 61).

L'éclatement de la phrase, qui prend dès lors des allures comme des intonations poétiques, se transforme en un véritable poème, tel cet exemple, déjà évoqué, sur lequel j'aimerais revenir à la lumière de l'analyse de Royer :

V1 : Cette lumière
 V2 : La mousson
 V3 : Cette poussière
 V4 : Calcutta central¹²

Cette série de phrases se présentent effectivement comme une strophe de poème, une strophe tirée du « poème cinématographique » *India Song* qui s'avère, selon Royer,

¹² Le lecteur trouvera cet extrait dans le texte original (1973 : 19), dans le découpage des films *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* effectué par Ropars (1979 : 17) et dans l'ouvrage de Royer (1997 : 61).

un véritable haïku¹³. Le rôle de la trame musicale est ici fort important dans la mesure où elle encadre les quatre phrases, récitées très lentement, et ainsi marque la présence de ce fragment poétique comme l'imaginaire du lecteur-spectateur. En effet, le lecteur-spectateur imagine très bien l'atmosphère des Indes; il y croit, fantasme cette image de Calcutta, la voit, ressent cette lourdeur du climat humide, accablant. À l'image du théâtre de *L'Éden cinéma*, cette strophe explose, sort littéralement du texte pour s'offrir au lecteur-spectateur, se donne à lui comme tel. Les deux phrases qui suivent cette strophe sont d'autant plus percutantes qu'elles s'arrachent aux précédentes pour démultiplier la force symbolique contenue en elles, selon une méthode d'écriture typiquement poétique que Royer identifie comme le *couplage* :

V1 : Il y a comme une odeur de fleur
 V1 : La lèpre (Royer 1997 : 61)¹⁴.

Le couplage « [...] effectué par l'écho phonétique "odeur/fleur" impose à l'esprit un paradigme euphorique en créant l'illusion irréfléchie d'une association naturelle et indissoluble entre les deux signifiés, illusion brutalement détruite par la mention de la lèpre » (Royer 1997 : 62). L'effet poétique est effectivement très puissant, saisissant. C'est précisément dans ce type d'associations violentes, voire assassines, que se loge la beauté comme la cruauté de la poésie durassienne, qui avoisine celle d'Antonin Artaud, et dont les textes et films *Aurélia Steiner* portent la trace indélébile.

L'image verticale

Deren affirme dans *Une anagramme d'idée sur l'art, la forme et le cinéma*, « [qu'] une œuvre d'art est un ensemble émotionnel et intellectuel dont la logique provient de sa forme » (2004 : 45). Elle définit ainsi la poésie moins comme une question d'assonances ou de rythme que comme une approche de l'expérience, ce que traduit la forme cinématographique, et particulièrement le court-métrage :

¹³ D'origine japonaise, le *haïku* est une forme poétique brève et très codifiée à forte composante symbolique.

¹⁴ Dans le texte original (1973 : 19). Dans le découpage effectué par Ropars (1979 : 17).

Now poetry, to my mind, consists not of assonance; or rhythm, or rhyme, or any of these other qualities we associate as being characteristic of poetry. Poetry, to my mind, is an approach to experience, in the sense that a poet is looking at the same experience that a dramatist may be looking at (Deren *et al.* 2000 : 173).

Le poète embrasse effectivement la même réalité que le dramaturge, mais en rend compte de manière différente. Comme les poètes symbolistes, Deren croit que l'image poétique peut arriver à faire la synthèse de l'intellect et de l'émotionnel. Elle endosse alors sans difficulté la définition de l'Image proposée par Pound, qui prétend que c'est de l'organisation de l'image (de sa structure) qu'émerge cette synthèse. Ainsi, la structure verticale de la poésie ne se comprend pas comme une suite d'événements qui s'organisent dans une continuité narrative (trajectoire horizontale), permettant de passer du point A au point B selon une logique causale. Au contraire, la poésie procède par des ramifications, qui prennent racine dans la profondeur de la forme. C'est d'ailleurs ce qui transparait de la structure répétitive (et ses variations) sur laquelle repose *Meshes of the Afternoon* (1943), première expérimentation filmique de Maya Deren, comme de l'utilisation de situations et d'objets hautement symboliques. Chez Duras, les variations définissent à la fois la « manière d'écrire » et la particularité d'un style, la réécriture, alors que les éléments mythiques sont puisés à même les matrices littéraires (ex. le personnage d'Anne-Marie Stretter symboliserait à elle seule tous les personnages du cycle indien¹⁵), comme dans la nuit des temps, ces temps anciens dont témoignent *Les Mains Négatives*, et *Césarée*, qui met en scène des figures antiques, tragiques.

Le point de vue est ainsi crucial pour Deren : « It comes out differently because they are looking at it from a different point of view and because they are concerned with deferent elements in it » (Deren *et al.* 2000 : 174). Si le point de vue demeure important, la structure est aussi un élément de premier ordre. Deren explique :

¹⁵ Madeleine Borgomano fait d'ailleurs état de l'importance que revêt la mythique Anne-Marie Stretter dans le cycle indien, voire dans l'œuvre de Duras : « [...] personnage essentiel, celui dont étaient nées la plupart des femmes de ses livres et peut-être son désir même d'écrire » (1985 : 12). Dans un entretien avec Xavière Gauthier à propos du film *India Song*, Duras précise : « Elle [Anne-Marie Stretter], c'est le tout. C'est le lieu même de l'écrit, c'est le lieu mouvant même de l'écrit, c'est-à-dire l'intarissable... qu'il a donc fallu tuer pour qu'il cesse » (1979 : 83).

The distinction of poetry is its construction (what I mean by a “a poetic structure”), and the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a “vertical” investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned, in a sense, not with what is occurring but with what it feels like or what it means. A poem, to my mind, creates visible or auditory forms for something that is invisible, which is the feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement (Deren *et al.* 2000 : 174).

Il ne faudrait pas croire que la conception verticale de l’image exclut l’action. Deren précise toutefois que son attaque sera verticale en opposition à l’attaque horizontale que requiert le drame. La verticalité (investigation verticale d’une situation ou d’un événement) définit pour Deren une construction verticale de type pyramidale, qui se fait en profondeur (pluralité des niveaux de lecture et de la production du sens), alors que l’horizontalité (ou investigation horizontale d’une situation ou d’un événement) concerne le développement dramatique, c’est-à-dire un enchaînement d’actions selon un rapport de cause à effet. Deren explique ces deux mouvements (vertical et horizontal), combinés dans le drame shakespearien :

In Shakespeare, you have the drama moving forward on a “horizontal” plane of development, of one circumstance—one action—leading to another, and this delineates the character. Every once and a while, however, he arrives at a point of action where he wants to illuminate the meaning to *this* moment of drama, and, at the moment, he builds a pyramid or investigates it “vertically”, if you will, so that you have a “horizontal” development with periodic “vertical” investigations, which are the poems, which are the monologues (Deren *et al.* 2000 : 174)¹⁶.

La structure horizontale concerne une *logique d’action* alors que la structure verticale concerne plutôt une *logique affective-discursive*. La poussée verticale suppose ainsi la production d’affects et de savoir. Cette conception duelle, dans laquelle l’affect et l’intellect entrent en étroite relation, rappelle dans une certaine mesure la Méthode du cinéaste russe Sergei Eisenstein, dont la conception de l’image et du montage rencontre les visées poétiques des réflexions et expérimentations de Maya Deren.

Quelle est la nature du rapport entre Duras et Eisenstein? Pour la critique littéraire et durassienne, le lien peut paraître incongru. Cependant, Duras ne

¹⁶ Les deux mouvements sont aussi perceptibles dans le cinéma de Sergei Eisenstein.

s'intéresse-t-elle pas au décryptage du sens effectué par le lecteur-spectateur au final, alors qu'elle considère la signification secondaire, au sens où elle succède au texte, au film, bien qu'elle soit présente avant l'écriture, dans cette illisibilité du texte (de l'image) qui s'offre au déchiffrement? Duras confie à Vircondelet les propos suivants :

Écrire, c'est ne pas être dans le temps de l'intelligence, disait-elle. C'est quand l'idée vient, qu'elle se réclame d'être explicitée, qu'il y a disparition du poème. C'est comme s'il y avait des lois différentes et que tout d'un coup, l'idée se réclame d'être dite, et que le chant disparaît. (1995 : 11).

Le sens vient après, demande à être décrypté, mais il existe, il est là au creux du texte, attend patiemment d'être dévoilé. Si la combinaison des deux mouvements (horizontal et vertical) entre en conflit dans la composition de l'image dans le cinéma d'Eisenstein, image semblable à un hiéroglyphe, cette combinaison se fait uniquement dans le texte chez Duras. L'écriture filmique de Marguerite Duras a ceci de particulier : le poétique « avale » le dramatique, cette logique d'action comprise par Deren comme une poussée horizontale du récit. Chez Duras, la puissance poétique émerge dans un premier temps des images verbales provenant d'un chant incantatoire, tel celui de Bérénice de Racine. De fait, Deren et Duras s'entendent sur un principe essentiel à l'image poétique (ou au caractère poétique du cinéma) : la pauvreté poétique du cinéma hollywoodien :

La rapidité avec laquelle s'estompe la signification ou la charge émotionnelle de tant de films hollywoodiens indique leur incapacité à créer du sens en des termes spécifiquement visuels en fonction de leur propre cadre immédiat de référence. Le répertoire de clichés qu'ils emploient, afin de permettre un retour aux termes littéraires dans lesquels le film fut effectivement conçu, n'est pas tiré d'une mythologie reconnue, mais de maniérismes superficiels qui sont transitoires et perdent vite leur valeur référentielle. Si les grandes œuvres d'art ont réussi à conserver leur valeur, même longtemps après que leurs symboles ont perdu leur puissance référentielle, c'est précisément parce que leur signification n'était pas confiée, au départ, aux faibles clefs de référence symbolique (Deren 2004 : 64).

Cependant, Duras verra dans le cinéma de Charlie Chaplin une présence qui remplit considérablement l'écran, d'autant plus signifiante que l'interprète, Chaplin lui-même, rendra compte de sa performance dans le silence le plus complet :

Woody Allen, il est seulement là où il est. Autour de lui rien ne bouge, les choses restent différentes, elles ne partent pas de lui, il ne modifie rien. New York autour de lui est pareil. Il traverse New York et New York est pareil. L'espace de Chaplin, dans *Les Lumières de la ville*, est tout entier habité par lui. Il résonne de Chaplin tout entier. Où qu'il soit, dans New York ou ailleurs, tout résonne de Chaplin après son passage. Tout est de Chaplin. Toute la ville, les villes, les rues. Tout devient Chaplin après son passage. De cet homme qui se tait » (1980 : 27).

L'espace durassien sera pour sa part habité par la résonnance « mystique », voire antique de la voix, celle de l'auteure, alors que l'image se fera silencieuse. Au contact des images évidées de ses personnages, images impressionnistes de Paris, à l'exemple des ciné-poèmes *Césarée* et *Les Mains négatives*, images de ruines qui jalonnent *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, le film durassien prend des proportions divinement tragiques, voire sublimes. Comme un ballon le film se gonfle au souffle de la voix, remplit l'image, déborde du cadre.

Les récits durassiens reposent davantage sur la tragédie que sur le drame. La tragédie relève du théâtre et de la poésie lyrique, c'est-à-dire d'une poésie très évocatrice qui était d'ailleurs chantée à l'époque. Chez les Grecs, les fêtes organisées pour le dieu Dionysos¹⁷ mettaient à l'épreuve trois poètes tragiques sélectionnés par les hauts magistrats, poètes qui devaient s'affronter sur une scène lors d'un spectacle offert au grand public. Le texte tragique se veut d'emblée lyrique, donc poétique, mais aussi destiné à un auditoire, ce qui lui confère un caractère oral, tel le texte durassien, et plus encore le texte durassien créer pour le cinéma. La tragédie ne dépeint pas des êtres en pleine possession de leurs moyens, autonomes et responsables. Au contraire, elle met en scène des personnages déroutants, contradictoires et incompréhensibles tant dans leurs actions que dans leurs paroles, à l'exemple de certains personnages durassiens : Lol, le Vice-consul, la mendicante, Anne-Marie Stretter, Aurélia Steiner. Il faut aussi souligner que la tragédie utilise plus qu'aucun autre genre littéraire l'ambiguïté et l'équivoque. Par exemple, les mêmes mots ne veulent pas dire la même chose selon les différents personnages. À cela s'ajoute le ludisme du langage qui, chez Duras, prend forme dans le paradoxe,

¹⁷ Dans la mythologie grecque, Dyonisos est le dieu des opposés comme des ambiguïtés et le père de la tragédie. Il est donc généralement considéré comme le dieu du théâtre.

l'ambiguïté, le mystère et le mythique, affecte en cela la production de sens qui repose sur la puissance d'évocation des mots, créateurs d'images. Comme un poète, Duras parle très tôt en images, et ce dès *Un Barrage contre le Pacifique*. D'où la richesse de son cinéma dont la sensibilité poétique provient essentiellement du style d'écriture, qui repose sur un choix de mots simples et concrets. Deren confirme d'ailleurs que le caractère poétique d'une œuvre réside dans ses images verbales, telle l'introduction du *Procès* de Kafka, qu'elle cite en exemple, et dont la concision du style (choix de mots simples mais concrets) permet au lecteur de dégager une signification difficilement transposable au cinéma sans l'usage de la tromperie, qui se voit masquée par des « effets » photographiques rococo (Deren 2004 : 64-65). Deren poursuit son explication du passage du littéraire au filmique dans ces termes :

En littérature, lorsqu'on modifie le sens d'une image ou d'un événement par la négative, comme dans les expressions « ne lui apporta pas » ou « que jamais K. n'avait vu dans cette maison », la simple absence de leur sujet ne suffit pas à exprimer visuellement la signification dont le texte est pourvu. Pourtant, c'est précisément cette référence négative qui importe dans ce paragraphe. La durée visuelle qui serait nécessaire pour créer, d'abord, une attente chez le spectateur, pour ensuite la décevoir, serait si longue et l'action si forcée, qu'elle aurait pour effet de contrarier la vertu même d'économie qui y est réalisée, et puisque le temps prête un effet supplémentaire à un événement, cela aurait pour effet de déséquilibrer la structure subtile de l'œuvre (2004 : 65).

Duras n'a toutefois pas eu peur de l'attente ni de son effet de durée. Au contraire, elle a consciemment décidé de prolonger le suspense jusqu'aux limites du possible, entre autres dans *Le Camion*, quitte à ébranler la structure filmique, qui en sera plus souple et plus ouverte, cependant plus fragile, quitte à secouer le spectateur qui, pour Duras, a besoin de sortir de son état léthargique – d'où le « travail » qu'il doit accomplir durant l'expérience filmique afin de récupérer, en quelque sorte, sa capacité à imaginer. C'est aussi ce que d'autres cinéastes ont expérimenté une dizaine d'années avant dans un type de cinéma beaucoup moins accessible, que Sitney nomme le cinéma structurel (2002 : 347-370). Dans un genre tout à fait différent mais tout aussi minimaliste, le canadien Michael Snow travaille l'effet de durée dans son film *Wavelength* (1966), jouant sur un suspense qui n'en est pas vraiment un. Chez Duras, à tout le moins dans *le Camion* et de manière moins surprenante dans *le Navire Night*,

puisque le spectateur connaît déjà la chanson, le film repose sur l'attente, celle du film à venir comme celle du spectateur qui attend impatiemment le film à faire.

Le montage

Tyler résume la pensée de Maya Deren au regard de la relation particulière que la poésie entretient avec le cinéma. La poésie filmique consiste à créer des images signifiantes par l'intermédiaire de l'image photographique en mouvement. Chez Duras, cette « opération poétique » ne semble possible ni effective qu'à travers une pratique discursive du montage, structure même du texte que l'auteure a volontairement « mis en désordre », donc déconstruit, et que le film restitue en avant-plan de la trame sonore. Lors du symposium, Tyler fait remarquer à l'assemblée que les surréalistes avaient dans les années 20 fabriqué des poèmes cinématographiques à partir d'extraits de films commerciaux qu'ils juxtaposaient « aléatoirement » les uns aux autres, principe d'une écriture automatique transposée au cinéma¹⁸. Ainsi, la poésie cinématographique repose sur le montage, comme l'indique Tyler, montage-collage, montage d'association (Deren *et al.* 2000 : 182).

Penser le film durassien c'est penser le temps dans son effet de durée, penser l'espace dans son écartèlement. Pourtant, le montage est crucial chez Duras, mais peut-être moins perceptible dans la suite des images, tant le récit les agence sous forme de tableaux distincts, de photographies uniques, singulières. La suite des images symbolise à elle seule un fragment de texte, un poème : les plans de Delphine Seyrig dont le sein est dénudé dans *India Song*, les plans de statues dans *Césarée*, les plans des intérieurs en ruines de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, tous des plans désertés par leur personnages, des natures mortes. La clef d'une sensibilité poétique chez Duras ne trouve donc pas des échos dans l'insertion d'une image particulière, telle la théorie de montage des attractions chez Eisenstein, qui entretient des liens de parenté avec le montage symbolique derennien. La question du montage, absente de la critique durassienne, demeure tout de même importante. Chez Duras,

¹⁸ Cependant, parce qu'il y a montage au cinéma, l'écriture automatique définie par Breton et l'écriture courante définie par Duras ne peuvent trouver d'équivalent au cinéma. Le cinéma derennien est consciemment monté, le cinéma durassien aussi. Même le cinéma surréaliste a usé d'un montage conscient en opposition à une écriture automatique inconsciente, c'est-à-dire qui s'effectue sans y retourner, sans y penser – les idées courent sur la page.

l'intervalle signifiant ne résulte pas de l'agencement des images; il provient plutôt de la désarticulation de l'unité son-image, et conséquemment se situe dans l'entre-deux : entre la bande-son et la bande-image. L'arrivée du parlant dans l'histoire du cinéma apporte un certain nombre de changements comme de facilités, par exemple la sur-utilisation de la trame sonore pour arriver à susciter des émotions. Dans certains cas particuliers, les effets poétiques sont redoublés par l'ajout de la bande-son. De fait, les spectateurs éblouis découvrent la langue de Jacques Prévert avec les films de Marcel Carné, cette façon de parler en images comme les poètes. Chez Duras, la sensibilité poétique trouve sa destinée dans un univers réaliste magique, créé de toute pièce par des mots justes, simples mais précis, des mots portés par des voix lancinantes et des plans sonores, riches et variés dans *India Song*, repris sur de nouvelles images dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. C'est d'ailleurs en cela que la poésie filmique de Marguerite Duras, à la fois visuelle et verbale, se distingue de la poésie des surréalistes, de Maya Deren et d'Eisenstein, uniquement visuelle et basée sur un montage-image fort structuré.

Néanmoins, Eisenstein n'est pas si éloigné de Duras. D'abord metteur en scène constructiviste, ce faisant avant-gardiste, il est aussi considéré comme un « littéraire » dans la mesure où ses scénarios et découpages sont très « écrits », tels ceux de Duras :

As for poets and other artists collaborating with film-makers, the method of Eisenstein was one of strict collaboration in a technical sense. It was also one of literature in that he wrote out very elaborate, very detailed scripts, action for action, shot for shot, beforehand, and then, when he was in the field, since he was an artist, he remained open so that his technical advisors were always listened to. It was a question of using an original script, which was really literature, which was written as a starting point and, out of this kind of literature, creating a film (Deren *et al.* 2000 : 182).

Méthode de création similaire en ce sens que le film résulte du texte, du littéraire comme le confirme Parker, et influencé par le travail scénique qui a fait la renommée du cinéaste. Similitude aussi sur le plan de la construction du sens, qui se produit *dans et grâce* à l'intervalle. Montage discursif certes, quoique les deux cinéastes ne procèdent pas de la même façon. Cependant l'effet d'attraction, ce faisant de

collision, donc de choc, demeure perceptible et efficient, et d'où, par ailleurs, l'effet de distanciation qui participe à la production des affects comme à la production de sens. Similitude, aussi, en tant que l'image – l'agencement des images entre elles chez Eisenstein et la désynchronisation de l'image et du son chez Duras – demande à être « décryptée » par le lecteur-spectateur. Enfin, Eisenstein, Deren et Duras font vivre au spectateur une expérience hors du commun, expérience qui requiert sa participation active, ce que j'ai démontré au regard du film *Le Camion*.

Interlude poétique II : Césarée

Pour Deren, le court-métrage est comparable au poème lyrique. J'entends par le terme *lyrique* la sensibilité poétique et tragique à l'œuvre dans les textes et films durassiens. Bien que les textes ont été écrits à partir des images, c'est-à-dire des chutes du *Navire Night*, ils reposent et mettent en avant-plan un texte poétique récité par l'auteure. Tyler fait d'ailleurs remarquer l'existence d'un genre filmique semblable au poème (ou influencé par la poésie), le ciné-poème : « I know there was a type of film which got the name of cine-poem, and these films were impressionistic, but they concentrated on pictorial conceptions of city life, of nature, and, importantly, they stressed abstract patterns » (Deren *et al.* 2000 : 174). L'histoire du cinéma est en effet jalonnée par des incursions poétiques, tel le ciné-poème de Dziga Vertov, les films surréalistes et impressionnistes et les expérimentations poétiques des théoriciens-cinéastes des Dulac, Gance, Epstein, Pasolini et Tarkovski, pour ne nommer que ceux-ci. Dans le cinéma durassien, et particulièrement dans le cas des courts-métrages de type ciné-poème, le potentiel poétique des images documentaires et impressionnistes de la ville de Paris, par exemple les plans en mouvement de la ville depuis une automobile dans *Les Mains négatives* ou les statues des Tuileries dans *Césarée*, se voit considérablement augmenter lorsque mis en contact avec le texte récité par Duras en voix over. Le pouvoir d'évocation des images est en cela décuplé. Le « commentaire », un chant d'exil comme une incantation tragique, n'agit cependant pas seul. Il est « accompagné » d'une trame musicale lancinante et répétitive, jouée au violon et composée par Amy Flamer, qui a aussi travaillé sur le *Navire Night* et *Les Mains négatives*, tournés la même année.

Avec *Césarée* et *Les Mains négatives* s'inverse le mode d'écriture du film, car c'est à partir des plans non utilisés du *Navire Night* que sont créés les textes, puis les films, qui reposent cependant toujours sur le texte. Cette donnée essentielle du cinéma durassien ne change donc pas. Borgomano note toutefois que rien de cette inversion ne transparaît tant l'écriture demeure semblable :

[...] caractérisée par la voix off et le décalage entre la bande-son, où un texte est dit comme un poème, et la bande-image, où passent des vues de Paris, au gré de lent travellings, bisés de plans fixes sur des statues de pierre ou de bronze. Peut-être, cependant, l'antériorité de l'image se manifeste-t-elle par une intensification, de relations thématiques avec le texte, qui inaugurerait un rapprochement (1985 : 154).

Il s'agit effectivement d'une mince conciliation qui produit cependant des effets poétiques puissants, car cette possibilité de relation plus intime entre le texte et les images dessinent un vaste et complexe réseau d'affects comme de significations possibles orchestré à partir du contrepoint, c'est-à-dire dans cette forme de relais entre ce que dit (lit) Duras et ce qui défile lentement à l'écran. Ainsi, « l'image ne se donne certes pas comme une illustration du texte », prévient Borgomano, « mais il se noue entre la reine abandonnée dont parle la voix et la grande statue couronnée enfermée entre les grille de son échafaudage » un lien métaphorique puissant (1985 :154). Donc, la distance imaginaire entre le texte et le film, qui n'avait jamais été aussi grande que dans le *Navire Night* selon Borgomano, a pour effet d'augmenter le potentiel poétique du film, qui prend d'ailleurs des dimensions mythiques.

Une caméra presque indifférente flâne dans les Tuileries, en quête de corps, de traces de l'histoire. Aucun passant ou si peu, encore une fois une image désertée par ses personnages, une ville presque fantôme tant la vie humaine semble éteinte. La caméra s'intéresse au corps, le sculpte de son regard : corps mortifié des statues, corps figés, rappel en contrepoint de ces personnages sans corps, presque inanimés, qui peuplent l'univers durassiens, corps dépossédés de leur enveloppe charnelle, corps-mémoire, telle Aurélia, corps évanescents, spectres d'outre-tombe qui hantent *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, disparition des corps dans les courts-métrage... « La caméra caresse lentement les corps de bronze des grandes statues de Maillol, femmes dodues, jambes écartées, métalliques et noires » (Borgomano 1985 :

155). Des corps de femmes, intemporels, éternellement positionnés ainsi, désirables. Un corps singulier toutefois : la grande statue de la Concorde, sur laquelle la caméra revient à plusieurs reprises poser ses yeux, comme attirée par cette reine assise, très droite, couronne sur la tête et couverte d'un grand manteau. Rappel inévitable d'un temps tragique dans ce visage à la fois austère et serein, visage à l'antique selon Borgomano (1985 : 155). Corps isolé derrière des échafaudages, prisonnier de son propre corps inerte qui subit les affres du temps, temps de l'avant, temps des *Mains négatives*, là où tout a commencé, dans cette indiscernabilité entre l'écrit et le verbe. Sur ces images de la ville déserte, ces images de pierre, témoins d'une autre époque, passe le texte comme une longue litanie : Césarée, Césarea, comme un appel qui traverse les âges et les contrées, prélude à l'intemporelle Aurélia, personnage-statue, pilier d'une histoire des Juifs. Telle une déesse, la reine-statue de *Césarée* renvoie à l'histoire tragique de la répudiée Bérénice comme aux ruines de la ville d'Israël, détruite. Subsiste dans *Césarée*, *Les Mains Négatives* et les *Aurélia* la confusion des temps comme des espaces, mais aussi cette façon de faire singulièrement durassienne qui consiste à donner à voir à partir du manque, quête obsessionnelle de son écriture filmique.

Les textes et films *Césarée* font figure de palimpseste historico-tragique. D'une part, ils évoquent Césarée, ville antique détruite; d'autre part, ils rappellent avec force, surtout grâce aux plans de statue du film, la reine des Juifs exilée. Chant incantatoire proche de Racine, ce ciné-poème convoque le mythique comme le sublime qui convergent dans les charnues statues de Maillol, figures intemporelles à l'image des nombreux personnages durassiens, dont le visage porte le masque tragique de la passion. À ceux qui ne comprenaient pas sa démarche de cinéaste, Marguerite Duras disait « [...] qu'elle allait toujours chercher, au détour des plans, des secrets que l'image recelait, mais qu'au fon des films, c'était le texte qui la traquait, la gloire de l'écrit » (Vircondelet 1995 : 45). Quête symboliste que le cinéma durassien, dont le caractère poétique, mais aussi mythique (voire mystique) trouve des échos vibrants dans cette banalité mêlée aux choses plus obscures, plus subtiles, et ce faisant plus féminine. Lié au poétique et au mythique, le mysticisme durassien

rapproche l'auteur des grands initiés de la mystique chrétienne selon Vircondelet, bien plus que de Sade ou Bataille :

La nudité du corps, le tranchant du désir sont sans cesse frottés à la connaissance intérieure, le désir rejoint l'être, il n'a d'existence abrupte que pour découvrir les questions existentielles. C'est pourquoi Duras affirme toujours que le corps de l'écrivain est un corps de désir, appelant, entre mourir et vivre, entre tumulte et silence (Vircondelet 1995 : 83).

C'est possiblement par le détour de la mystique, dans cette quête à peine voilée du corps et de la sexualité féminine que Duras se rapproche des surréalistes, et plus justement des femmes peintres et photographes, comme de l'imaginaire de la cinéaste Maya Deren. Correspondances aussi avec des cinéastes féminines à l'exemple de Catherine Breillat, dont la violence et la brutalité des images renvoient toujours à une profonde connaissance intérieure, à la découverte des questions existentielles qui émerge de l'entre-deux : entre la mort et la vie, entre le silence et le tumulte. L'écriture durassienne met ainsi en scène un corps poétique, mythique et mystique.

Chapitre 9 Une écriture subversive

Pour la cinéaste Agnès Varda, certaines données sont essentielles : 1) la femme est née dans un corps de femme; 2) la femme a toujours existé dans le regard de l'homme, et ce particulièrement au cinéma alors que seulement 3 % des cinéastes sont des femmes; 3) le premier geste féministe consiste à se regarder, nous les femmes, en tant que femme, donc de poser un regard féminin sur les femmes¹. Visionnaire, avant-gardiste et subversive, Duras tiendra pour sa part des propos moins « compromettants », ce qui ne veut pas dire qu'elle ne soit pas moins lucide que Varda au sujet de la condition des femmes – elle a dû « négocier » très tôt son statut de femme écrivain, d'auteure. Bien que Duras ait toujours nié son appartenance aux groupes féminins, elle n'en est pas moins féministe. Elle a d'ailleurs fortement critiqué le sort réservé aux femmes à la suite des événements de Mai 68, alors qu'on eût tendance à vouloir taire leur voix. Au contraire de Simone de Beauvoir, Duras n'a pas participé au Mouvement de libération des femmes (MLF). Cependant, ses textes, ses films et les propos tenus en entrevue s'inscrivent généralement dans un cadre féministe, tels les textes publiés dans la revue *Sorcières*², ses entrevues avec Xavière Gauthier et Michelle Porte, amies féministes avec qui elle a collaboré. Vircondelet rappelle le contexte de création et d'édition, l'engagement et le discours féministes de Marguerite Duras, qui évoluait aux côtés des autres femmes écrivains et journalistes de l'époque :

Au temps des revendications féministes, on ne la voyait guère dans les rues, mais elle avait sa place dans le chant des femmes révoltées. En 78-79, alors que j'étais éditeur chez Stock, j'avais favorisé l'entrée de la revue *Sorcières* qui cherchait un lieu où l'accueillir. Dans les caves de la rue de l'Ancienne-Comédie, à l'endroit exacte où Molière avait établi son théâtre, dans la forêt de troncs d'arbres qui provenaient des domaines royaux des Saint-Germain-en-Laye et qui soutenaient la scène, Anne Rivière et Xavière Gauthier s'étaient installées. Bruissante communauté, active, militante, joyeuse et vivante que je rencontrais régulièrement pour faciliter l'édition de la revue mensuelle. C'était là que se rassemblaient les textes, et particulièrement ceux que donnait Marguerite Duras, et qui déjà à leur manière composaient la toile de fond de *L'Amant* [...]

¹ Synthèse des propos d'Agnès Varda qui ouvre le film *Filmer le désir* de Marie Mandy (2001).

² Fondée par la journaliste, éditrice et universitaire française Xavière Gauthier, dont les recherches portent essentiellement sur les femmes et le féminisme (plus récemment sur des questions entourant l'avortement), la revue artistique et littéraire *Sorcières* (1975-1982) avait pour objectif d'étudier les pratiques transgressives des femmes.

C'était la fin des années de l'expansion économique, la fin d'une époque où l'on se battait encore pour des idées utopiques, la fin des défilés lyriques dans les rues de Paris.

Aux réunions du jeudi soir, Duras venait quelques fois rejoindre les femmes de *Sorcières*. Elle portait de grands fichus de laine noire qui l'enveloppaient et lui donnaient des airs de Bouddha, elle riait beaucoup dans ces rencontres. C'était le temps où elle s'aventurait encore dans Paris, mais où « la profondeur muette de l'enfance » battait brutalement, appelait, criait déjà. « Ça me touche là où je crie », disait-elle aux femmes de la revue (1995 : 32-33).

Si le militantisme féministe « agressif » n'a pas eu lieu comme tel, une sensibilité féministe, ou à tout le moins féminine, trouve sa voie dans le propos de ses textes et films, notamment dans la prédominance des personnages féminins et la parole des femmes, mise en avant-plan, bien plus que dans une série de manifestations radicales où elle aurait brandit des slogans tapageurs.

Duras sera par ailleurs une militante active du PCF (Parti communiste français) et présidera aux séances de la cellule Saint-Germain-des-Prés. Concernée par le politique, Duras le sera toujours et en filigrane de ses textes et films alors que le poétique, vers la fin des années 70, s'imposera de pied ferme. Ce dernier chapitre se veut une incursion dans le sillage vie-politique-esthétique, qui traverse une œuvre abondante, complexe et subversive, comme des pans d'histoire lourdement chargés sur le plan affectif et des idées, période aussi de grands bouleversements sociopolitiques qui ont affecté les textes et films de Marguerite Duras, des camps de concentration à Mai 68.

Esthétique et politique

Impossible, chez Duras, de séparer l'esthétique du politique, sans mettre en péril la complexité comme la compréhension de son œuvre. Cette donnée essentielle n'est pas étrangère à certains faits indubitables quant à la biographie de l'auteure. Impossible, aussi, de séparer l'écriture de sa vie – l'écriture c'est la vie. D'une part, l'activité littéraire, théâtrale et filmique de Marguerite Duras se voit marquée par des événements historiques et sociopolitiques parmi les plus importants du XX^e siècle, notamment la colonisation, les camps de concentration nazis, Hiroshima, la Résistance, Mai 68 et ses différents mouvements de revendication et de libération. De fait, Duras prend politiquement (poétiquement) position. D'autre part, sur le plan

esthétique, les écrits durassiens contribuent à la révolution de la structure romanesque. *Moderato Cantabile*, publié en 1958, demeure un texte charnière tant sur le plan formel que thématique. Ce roman, presque entièrement dialogué, basé sur le modèle musical de la fugue³ et dans lequel la musique incarne le leitmotiv d'une histoire d'amour, de meurtre, fait suite à d'autres expérimentations du genre, quoique différentes, parues en 1957 : entre autres *La Modification* de Michel Butor et *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet; par ailleurs, un an plus tôt, *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute et *L'Emploi du temps* de Michel Butor voyaient le jour. Günther souligne que le changement opéré dans *Moderato Cantabile*, du narratif au dialogique, a facilité le passage de l'auteure au cinéma :

[...] with her novel *Moderato Cantabile*, Duras had developed her literary technique in a direction which departed radically from the traditional models of the novel. The sparsity of descriptive detail and the shift from narration to dialogue facilitated her gradual move to cinema (2002 : 14).

Duras a cependant toujours nié son appartenance au Nouveau Roman, compris à tort comme une simple mouvance, un phénomène de mode. Francine Dugast-Portes fait d'ailleurs remarquer que Duras

[...] ne vint pas au premier grand colloque de Cerisy, où se retrouvaient ceux que Jean Ricardou allait désormais définir comme les « nouveaux romanciers », c'est-à-dire, outre lui-même, Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon; mais Robbe-Grillet intervint souvent pour affirmer la parenté littéraire de « Marguerite » avec le groupe. Quant à Beckett, qui appartient à une autre génération, son nom apparaît sans cesse dans les interventions (2001 : 5-6).

Il n'en demeure pas moins que son absence est des plus significatives : n'est-ce pas justement par l'absence qu'on dit la chose chez Duras? Donc, n'est-ce pas par son absence remarquée qu'elle manifeste sa présence? Par ailleurs, Catherine Rodgers et

³ La fugue est par définition une « composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent "se fuir et se poursuivre l'une l'autre" (Rousseau) ». *Grand Robert de la langue française*. CD-ROM (version 2.0). Paris : Le Robert, 2005.

Raynalle Udris, organisatrices du premier colloque de la *Société Marguerite Duras*⁴, mentionnent l'absence autour de laquelle s'est organisée cette rencontre internationale lui rendant hommage : « Absence inévitable puisque Marguerite Duras s'est toujours trouvée, de son propre aveu, dans "l'impossibilité" d'assister à ce genre d'événement » (1998 : 7). L'absence est sans aucun doute la pierre angulaire de l'écriture durassienne, à la fois rhétorique (procédé d'expression) et thème de prédilection (le manque); c'est aussi une « pratique » et un thème récurrent chez Blanchot.

Si la parenté subversive qu'entretient Duras avec les acteurs du Nouveau Roman demeure en quelque sorte inévitable, existe aussi entre le cinéma durassien et l'avènement de la Nouvelle Vague un lien historique : « Considering that the 1959 festival coincided with the inception of the *nouvelle vague*, Duras's cinematographic career may be linked, at least historically, with the important phase in the history of French cinema » (Günther 2002 : 15). Il est vrai que certains aspects formels du style cinématographique durassien des années 70 rappellent l'esthétique de la Nouvelle Vague, tel l'emploi de la désynchronisation dont *India Song* est exemplaire :

From 1973 onwards, her use of desynchronisation, for instance, is consistent with the practises of the New Wave filmmakers in their opposition to the realism of dominant mainstream cinema and its false claim that films are, or should be, a representation of real life. To counteract this claim, directors associated with the New Wave, typically appeared in their own films, in order to highlight the status of cinema as an art form and not as a transparent reflection of the world (Günther 2002 : 15).

Film transgressif et politique, *Le Camion* est aussi un exemple de cette « technique » d'écriture qui place l'auteure en avant-plan. Si Duras n'a pas fait systématiquement irruption dans tous ses films, elle a cependant utilisé sa maison de Neauphle-le-Château, située près de Paris, pour le tournage de *Nathalie Granger*. De plus, le l'aura de la cinéaste se fait présent alors que Duras prête sa voix singulière à ses courts-métrages comme au *Navire Night*, manifestant ainsi de manière plus soutenue sa présence par son absence à l'écran – le spectateur l'entend mais ne la voit pas.

⁴ Le colloque *Marguerite Duras : Lectures plurielles* a eu lieu à L'Institut français de Londres en 1996. En ligne. La Société Marguerite Duras. <<http://www.swan.ac.uk/french/duras/maintext.htm>>. Consulté le 6 février 2007.

C'est d'ailleurs par la lecture que le « personnage » de Marguerite Duras prend magiquement forme sous les yeux du lecteur-spectateur, comme si elle était placée là, devant la caméra, feuillet à la main, à l'image du *Camion* ou des personnages lecteur-écrivain des textes.

Le renouvellement des conventions romanesques, scéniques et filmiques, qui passe par leur transgression (leur décomposition), va de paire avec une volonté d'expérimentation qui, sur le plan esthétique, rejoint les expériences des nouveaux romanciers et des nouveaux cinéastes. Les expérimentations de la deuxième avant-garde, souvent considérées comme étant moins virulentes⁵, ne sont pas sans rapport avec une certaine forme de révolte sociopolitique et idéologique, qui culminera dans les événements de Mai 1968 :

La crise de mai 1968 présente des aspects communs avec les révoltes sociales du passé. Mais, dans son déroulement et ses causes, elle est un moment profondément original : elle débute par un violent mouvement de protestation étudiante, entraîne une mobilisation des salariés et débouche sur une crise politique. Le mouvement étudiant français, assez analogue à ceux qui agitent alors les États-Unis ou la RFA, débouche dans l'hexagone sur une crise politique majeure⁶.

Considérer le contexte historico-politique dans lequel a évolué Duras et les « écrivains révolutionnaires », de même que les « convictions » politiques de l'auteure, demeure essentiel à cette étude dans la mesure où, comme le souligne Günther, le propos et les aspects formels de ses textes et films reflètent constamment ses positions politiques, comme plusieurs artistes de son époque :

From the late 1950s, Duras was also a staunch opponent of President de Gaulle whose nationalist ideology she saw as a new form of Fascism, not alike that propagated by General Pétain during the Second World War. Therefore, when de Gaulle returned to power in May 1958, Duras became a founding of and subsequently the only woman contributor to the anti-Gaullist journal le *Le 14 juillet*. This early period of her appearance on the French political scene highlights certain key elements of her political position which are consistently reflected both

⁵ Selon Wladimir Kryszynski, la première avant-garde (surréalisme, dadaïsme et futurisme) est beaucoup plus hostile à la tradition artistique que la seconde (Mounsef 2003 : 38).

⁶ Charles-de-Gaulle.org. « De Gaulle et Mai 68 ». <http://www.charles-de-gaulle.org/article.php3?id_article=101>. En ligne. Fondation et Institut Charles de Gaulle. Consulté le 6 février 2007.

in the subject matter and the formal structures of her films: her rejection of power and hierarchies, her conviction that the political is also personal⁷ and that any social revolution must be built on a radical transformation of the individual subject (Günther 2002 : 11).

Günther explique par ailleurs que la philosophie derrière les mouvements de Mai 68 n'est pas étrangère à celle de l'auteure. Il est vrai que les enjeux idéologiques de cette période se reflètent dans ses préoccupations sociopolitiques dont la portée, tant visionnaire que révolutionnaire, se fait sentir dans ses pratiques artistiques à la fois sur le plan thématique et formel :

Les soixante-huitards, les Sartre et les Foucault, sous le haut patronage desquels on monta aux barricades et renversa l'autorité des maîtres, se délestèrent dans la joie de ce vieil idéal de la Renaissance : la liberté comme discipline et conquête de soi. Il ne serait plus question d'hériter de quoi que ce soit, ni de la culture, ni du passé. La liberté, trop lourde à porter, trop lente à venir, cédera à l'impatience de l'hédonisme, à l'exaltation de la vie comme énergie brute, nommée « vitalisme » par [Hannah] Arendt. Les patrons de mai 1968 forgèrent une langue nouvelle, un lyrisme du « je » qui encense la libre volonté de l'individu à l'écoute de ses besoins, le jaillissement de la spontanéité créatrice, les désirs obscurs refoulés par la morale et le pouvoir. Il faut alléger le monde de son passé, libérer l'homme de toutes ses chaînes, à commencer par celles que l'éducation traditionnelle imposait à ses pupilles. Mai 1968 a vu apparaître, observe [Alain] Finkielkraut, l'oligarchie de ceux qui n'existent que pour eux-mêmes, pour lesquels la vie devient le seul horizon de la vie (Chevrier 1998).

C'est dans ce contexte que s'inscrit *Détruire dit-elle* (1969), premier film réalisé par Duras à partir du texte éponyme, lui-même inspiré des événements de Mai 68. Le titre évocateur est plutôt significatif, c'est-à-dire qu'il annonce une période de remise en question, de désillusion, et ce faisant de déconstruction. Il indique aussi un fait indélébile, à savoir que la forme est politique, c'est-à-dire subversive :

The anarchic spontaneity of the May movement, its refusal of hierarchies and the politicisation of lived experience were all congruous with Duras's own philosophy. Significantly, this period inaugurated her work as a director, as she made her first film *Détruire dit-elle* in 1969. The film is based on a text with the

⁷ Le discours féministe des années 70 a mis de l'avant le slogan « The personal is political », qui résume à lui seul les bases psychologiques de l'oppression patriarcale, revendication première des féministes « radicales » de l'époque. Catherine MacKinnon avance l'argument suivant : « [...] the phrase makes a direct relation between sociality and subjectivity so that to know the politics of women's situation is to know women's personal lives » (Humm 1995 : 204).

same title which was directly inspired by the events of May' 68. In both text and film Duras aims to break down the categories, boundaries and power structures of Western cultures (Günther 2002 : 11).

Dans le cadre de la pratique durassienne, le terme *déconstruction* renvoie à l'emploi qu'en fait Jacques Derrida :

Il signifie déposition ou décomposition d'une structure. Dans sa définition derridienne, il renvoie à un travail de la pensée inconsciente (« ça se déconstruit »), et qui consiste à défaire sans jamais le détruire un système de pensée hégémonique ou dominant.

Déconstruire, c'est en quelque sorte résister à la tyrannie de l'Un, du *logos*, de la métaphysique (occidentale) dans la langue même où elle s'énonce, avec l'aide du matériau même que l'on déplace, que l'on fait bouger à des fins de reconstructions mouvantes. La déconstruction, c'est « ce qui arrive », ce dont on ne sait pas s'il arrivera à destination, etc. (Derrida et Roudinesco 2001 : 11-12).

Il est ainsi possible de lire et de comprendre les transgressions formelles opérées d'abord dans le texte, sur la scène, puis à l'image comme une décomposition symbolique (ou métaphorique) des structures sociopolitiques en place et des rapports de force bien établis. Chez Duras, la déconstruction suit une trajectoire évolutive de sorte qu'il s'opère un glissement « naturel » vers une forme toujours de plus en plus subversive. C'est comme si Duras ne pouvait faire autrement que de transgresser, de subvertir et de bouleverser tout ce qu'elle touchait, texte, théâtre, film, sous l'emprise d'une folie destructrice et meurtrière, qui s'avère en fait un mode de création des plus fructueux. Cette capacité à révolutionner le langage et la forme, cette volonté de changer les choses à partir de l'écriture, de la création, ne sont pas des pratiques et philosophies étrangères à cette époque. Vircondelet corrobore par ailleurs l'analyse politico-esthétique de Günther, identifiant les années 68-75 comme les années de déconstruction :

Dans ces années de déconstruction, 1968-1975, où elle décida de tout remettre en cause, la structure romanesque, la psychologie des personnages, le classicisme de la description, il semblait qu'elle naissait à elle-même, comme si tout ce qu'elle avait écrit jusqu'alors n'était que les prémices de ce grand désordre avoué, cette immense révélation qu'elle venait d'avoir de la littérature, « continent » noir à naître lui aussi sur les décombres de tout, *Navire Night*, en route, sans escales, dans l'obscurité (1995 : 43).

C'est ainsi que de la violence et la brutalité du discours durassien émerge la véritable voix/voie de l'auteure : la subversion.

Duras fait effectivement partie de ces auteurs, et plus particulièrement de ces auteures féminines, qui pratiquent une écriture subversive : une écriture de la transgression. Si, de nos jours, la transgression est de plus en plus courante, notamment au cinéma, et aussi de plus en plus accessible, Duras était pour sa part singulière. Cette singularité trouve d'ailleurs des échos dans cette entrécriture, cette entre-deux-écritures ou entre-deux-pratiques qui est la sienne et qui repose 1) sur une transgression des genres qui culmine dans l'entre-deux-genres 2) sur ouverture du texte comme du discours qui met en scène des tabous (l'homosexualité, l'ambiguïté sexuelle et l'inceste). Sylvie Loignon, spécialiste en études durassiennes, aborde son écriture aussi sous cet angle :

M. Duras semble pratiquer la transgression : non seulement par les thèmes qu'elle aborde, tels l'inceste, mais aussi parce qu'elle fait fi des genres établis, passant du récit au film, ou à la pièce de théâtre, joignant le narratif et le poétique. Elle incarne en cela une tendance générale de la littérature du XX^e siècle à franchir les frontières. Il y a dans le retour des motifs et des scènes, dans le passage d'un genre à l'autre, dans l'écriture même faite de ressassement et de répétition, une recherche incessante qui va au-delà des stéréotypes (2003 : 6).

Les propos de Loignon font effectivement écho à ceux de Günther dans la mesure où ils situent d'emblée la production durassienne du côté de la marge générique, dans une certaine confusion-déconstruction des genres. Cependant, le caractère subversif de la pratique durassienne tire son origine non pas seulement d'un contexte sociopolitique et historique spécifique, mais aussi d'un contexte particulier à l'auteure, et ce faisant plus intime : l'enfance en Indochine.

Dans son ouvrage *Marguerite Duras : Écriture et politique*, Dominique Denès fait remarquer qu'écrire est à la fois un acte d'agression et un acte de transgression :

L'écriture en elle-même est « violente », selon Barthes, en tant qu'elle est « la pesée d'une trace irréversible ». Autant dire que chez Marguerite Duras, qui a

toujours présenté son enfance comme le temps des haines et des conflits, la violence familiale, larvée et effective, grave son empreinte à l'eau forte (2005 : 19).

La violence du style durassien, agressif parce que d'emblée subversif sur le plan formel comme sur le plan du contenu, est aussi une forme de rébellion envers la mère. De fait, l'envie d'écrire, ce besoin pressent, urgent et nécessaire, se fait en opposition à la mère : en opposition au vouloir et au pouvoir de la mère selon Denès (2005 : 19). Cette haine est effectivement palpable tant l'écriture se fait cruelle par moments, parce que plus directe, à l'exemple de *L'Éden cinéma* qui nomme l'échange, et en cela le dénonce comme il le fait exister, avec force, voire avec violence – d'où par ailleurs le trouble ressenti par le lecteur devant la cruauté de la chose. Cependant cette amour-haine de la mère, mais aussi du grand frère car l'un ne va pas sans l'autre, existe entre la réalité et le fantasme comme en témoigne ce passage révélateur de *L'Amant* :

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns les autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme dans celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour (A 34).

Entre l'amour et la haine, entre la réalité et le fantasme, « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre », confirme Duras (A 14)⁸. Fiction ou pas, le fait est que le désir d'écrire s'inscrit en réaction avec la figure de la mère, figure d'autorité, quoique la mère, plutôt permissive, laisse plus souvent qu'autrement l'enfant faire à sa guise (elle ne rentre pas toutes les nuits à la pension). Par ailleurs, à quinze ans et demi tout est là : sur le visage, la jouissance, « J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance » (A 15); dans les yeux, ce désir d'écrire, qu'elle avouera à la mère sans que celle-ci n'entende toute l'importance de cet appel à vivre, à mourir :

⁸ Cette idée est reprise par Elisabeth Poulet dans son article « Marguerite Duras n'existe pas » in *La revue des ressources*. Dossier littérature et folie. 18 septembre 2006. En ligne. La revue des ressources.org. <http://revue.ressources.org/article.php3?id_article=629>. Consulté le 20 février 2007.

Je veux écrire. Déjà je le dit à la mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague – elle me dira plus tard : une idée d'enfant (A 29).

La mère ne comprend pas. Elle ne veut pas voir dans les yeux de l'enfant ce désir d'écrire, pas plus que la jouissance troublante empreinte sur son visage. Denès voit dans cette vocation d'écrivain l'essence même d'une nature transgressive, qui aura des répercussions sur le contenu des textes et des films comme sur le style d'écriture, ce que notent aussi Günther et Loignon :

Cette vocation contraire à la mère et à la mémoire du père, mathématicien de formation, place d'emblée l'écrivain dans le camp des opposants, des décalés, des réprouvés, des parias, des enfants, des fous. Dès lors et pour toujours, l'écriture est liée à une pratique de l'infraction, à un exercice de transgression et à un besoin d'émancipation (Denès 2005 : 20).

D'une part, rébellion contre les parents; d'autre part, rébellion contre le patriarcat, dans la mesure où on lui a clairement indiqué de ne pas parler de ses livres comme elle le faisait; et peut-être aussi rébellion contre l'après Mai 68, à l'issue duquel Duras s'est mise à déconstruire, à l'exemple de *Détruire dit-elle* et des films qui feront suite, les conventions romanesques et filmiques établies. Terrassée par la violence faite aux Juifs, elle ne pourra faire autrement qu'écrire pour arriver à sortir de son trauma, mais aussi pour ne pas oublier – pour ne pas que les gens oublient – ou si, pour oublier, et mieux se souvenir ensuite. Le meurtre sera donc désormais au centre de ses textes et films comme de sa « philosophie » de l'écriture, de la création.

Écriture et histoire : Aurélia Steiner

Duras a toujours entretenu un rapport particulier avec le cinéma. Elle affirme d'ailleurs dans *Les Yeux verts* : « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte » (1980 : 49). C'est sans aucun doute dans les *Yeux verts* que Duras discute ce type de cinéma qui est le sien, un *cinéma différent*, qui prend forme presque exclusivement dans son rapport avec le texte qui le précède. Avant-gardiste pour certains,

expérimental pour d'autres, l'autre cinéma⁹ se joue consciemment, chez Duras, à l'orée de l'intime et du politique comme aux frontières de l'oubli, rappel de l'Histoire. *Les Yeux verts* éveillent chez le lecteur-spectateur durassien des souvenirs littéraires et filmiques parmi lesquels les *Aurélia* (Melbourne, Vancouver et Paris)¹⁰. Les deux voix, à peine distantes (un an seulement sépare la publication des *Aurélia* des *Yeux verts*) se font écho, se répondent, se complètent. Les réverbérations du passé frappent le corps d'Aurélia, corps-mémoire, comme elles ont frappé les parois de la grotte des *Mains négatives*, empreintes de fragments de vie, d'une histoire.

Certains textes plus que d'autres font directement appel à la mémoire. « La solitude », « La pénétration du corps d'Aurélia Steiner », « Le livre. Le film », « Aurélia Aurélia quatre », « Steiner » et « L'image » commandent un retour sur ce qui a été préalablement lu, entendu et vu. Ces courts textes n'existent que dans le rapport avec les écritures précédentes; sans elles, ils perdent effectivement de leur efficacité, c'est-à-dire que leur pouvoir de signification s'en voit considérablement affaibli. Non pas qu'ils ne veulent rien dire en soi, ce sont là des textes autonomes. Par contre, important est ce lien qui les unit tous à un passé commun, celui de l'écriture. Si ces textes préservent la mémoire des écritures, celle-là même qui verse dans l'oubli lorsque le cinéma laboure le texte, ils sont aussi visionnaires au sens où l'entend Noguez : « Duras a le côté visionnaire d'Hugo et de Rimbaud. On peut prendre les métaphores au sérieux, d'où un certain rapprochement avec le surréalisme »¹¹. C'est-à-dire qu'ils confèrent cette jouissance qui anime l'auteure, celle de la création, et en cela annoncent et assurent à la fois la poursuite du projet durassien : la réécriture. Revient alors au lecteur-spectateur le rôle essentiel de créateur tant il se fait lui-même écrivain, (re)construit sur des potentialités virtuelles ce qui n'existe pas encore, *Le Livre à venir* pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Blanchot. C'est lui, le lecteur-spectateur, qui remontera fleuves et rivières, bravera vents et marées, circulant à travers l'œuvre en passant par la traversée des grands

⁹ Je fais ici référence à « L'Autre cinéma », court texte tiré des *Yeux verts* (1980 : 91).

¹⁰ Les *Aurélia Steiner* sont publiés dans *Le Navire Night* (1979), recueil qui contient aussi *Le Navire Night*, *Césarée* et *Les Mains négatives*. Seul *Aurélia Steiner* (Paris) n'a pas fait l'objet d'un court-métrage.

¹¹ « Duras : d'une écriture visionnaire à une écriture aveuglante », Conférence inaugurale du Colloque international « Marguerite Duras : L'image inventée par le texte », Congrès de l'ACFAS, Université du Québec à Chicoutimi, Canada, 10-11 mai 2005.

espaces, la mer, la plaine, les zones industrielles, à la recherche d'un temps perdu qui doit être oublié, puis paradoxalement commémoré. C'est-à-dire que « toute l'écriture dépend d'une recherche de l'espace aussi bien que du temps perdus », rappelle avec justesse Christiane Blot-Labarrère (1992 : 29). Chaque lecteur-spectateur est interpellé personnellement tant les circuits de lecture se font nombreux, et les niveaux de lecture inépuisables. Chacun y cherche ce qu'il veut bien y trouver, y voit ce qu'il veut bien y voir. Les jeux de la mémoire interviennent à l'intérieur de chacun des textes; les interstices et le tissu de non-dit se multiplient. Seul au milieu de ce labyrinthe où les entrelacs de la mémoire tracent le carré blanc d'Auschwitz dans la nuit noire de l'écrit, entre Melbourne, Vancouver et Paris, le lecteur-spectateur se perd dans une jouissance intemporelle, voire mythique, qui défie le temps comme l'espace, pour y inscrire l'Histoire – son histoire.

Pour celui qui n'aurait jamais lu ou vu les *Aurélia*, les textes des *Yeux verts* servent de points de repère sur lesquels s'édifient une connaissance diffuse, voire fragmentée et discontinue du personnage d'Aurélia. Pour le lecteur-spectateur durassien, ces textes se proposent comme une série de nouvelles interprétations, des clés de lecture qui servent à combler les manques, les espaces blancs du récit comme les silences de l'histoire¹². Si ce n'était pas déjà fait, le lecteur-spectateur prend ici pleinement conscience du fonctionnement de la pratique durassienne, la réécriture, qui participe d'une poétique de l'intermédialité comme de la mémoire :

Je parle de l'écrit. Je parle aussi de l'écrit 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. J'écris sur le sens qu'elle devrait avoir. Sur le choix de l'image qui se fait ensuite, c'est une conséquence de cet écrit. L'écrit du film – pour moi – c'est le cinéma. En principe un script est fait pour un « après ». Un texte, non. Ici, quant à moi, c'est le contraire (YV 48-49).

¹² J'entends ici le mot *histoire* dans sa double acception : d'une part, l'histoire au sens général du terme, c'est-à-dire la « connaissance ou relation des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l'humanité, d'un groupe social, d'une activité humaine, etc., et qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire; événements, faits ainsi relatés »; d'autre part, l'histoire en tant que « récit d'actions, d'événements réels ou imaginaires ». *Grand Robert de la langue française*. CD-ROM (version 2.0). Paris : Le Robert, 2005.

Le réseau mémoriel que composent les textes des *Yeux verts* se construit à la jonction du littéraire et du filmique, dans ce passage où l'écriture voyage d'une œuvre à l'autre. Le texte durassien programme ainsi une lecture relationnelle. Ce type de lecture va de paire avec la pratique de la réécriture, qui lui est essentielle. Même le plus averti des lecteurs-spectateurs durassiens éprouvera à un moment ou un autre le besoin de retourner aux textes et films évoqués, qui font trace dans sa mémoire. Une trace qui cependant s'efface peu à peu avec le temps, comme les images des films se brouillent, disparaissent. On dit que la mémoire n'est pas infaillible. La reprise, les ressassements et la redite à l'œuvre dans les écritures durassiennes invitent le lecteur-spectateur à repasser par les textes et films antérieurs, à fouler le socle spongieux de la mémoire des écritures comme de l'Histoire, des affects.

Malgré la présence récurrente des grandes tragédies historiques dans l'œuvre durassienne (entre autres Auschwitz et Hiroshima), Claire Cerasi rappelle que cet aspect important et caractéristique de l'œuvre est ironiquement voué à l'oubli. Dans *Les Yeux verts*, plusieurs textes rappellent l'horreur vécue par les Juifs, cette mémoire des lieux comme des événements, qui ne peut être complètement effacée :

Pendant ce voyage sur le fleuve du nord, Aurélia appelle son amour disparu dans les charniers, les guerres, les crématoires, les terres équatoriales de la fin. [...] Elle appelle au secours Aurélia Steiner, elle appelle à aimer tandis qu'elle se souvient. De partout elle appelle, de partout elle se souvient. Elle est à Paris, Melbourne, Vancouver. De partout où il y a des juifs dispersés, réfugiés, elle se souvient. Elle ne peut être que dans les lieux de cette sorte-là, où il ne se passe rien que la mémoire (YV 76).

Le texte « Steiner » dresse un portrait historique de la descendance d'Aurélia. Aurélia est née à l'étranger, à Melbourne, Vancouver ou Paris, n'a pas fait le voyage de retour vers l'Europe : « Aurélia Steiner, comme tous les juifs d'Israël ou d'Europe, à travers ses parents et ses grands-parents est donc une survivante des camps, un oubli, un accident dans la généralisation de la mort » (YV 77). C'est à travers la mémoire de ses parents, de ses grands-parents qu'Aurélia vit l'horreur des camps de concentration. Dans les *Aurélia*, Duras choisit de procéder du particulier au général pour sortir Auschwitz de l'oubli. C'est par l'histoire d'amour entre Aurélia et le marin que Duras

aborde celle des Juifs dans *Aurélia Steiner Vancouver*. La rencontre des corps mène à la rencontre de l'Histoire :

Ma mère morte en couches sous les bat-flanc du camp. Brûlée morte avec les contingents des chambres à gaz. Aurélia Steiner ma mère regarde devant elle le grand rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp. Son agonie est longue. À côté d'elle l'enfant est vivante [...]

Dans le rectangle blanc de la cour de rassemblement ma mère Aurélia Steiner distingue encore le pendu voleur de soupe qui gigote au bout de sa corde, trop maigre, trop léger, il n'arrive pas à se pendre de son propre poids. C'est le matin du deuxième jour.

Ma mère, dix-huit ans, se meurt. Devant elle, au bout de sa corde, il l'appelle, il crie d'amour fou. Elle n'entend déjà plus [...]

Vous avez appelé trois jours durant au bout de votre corde, vous avez crié, répété sans fin qu'une enfant nommée Aurélia Steiner venait de naître dans le camp, vous avez demandé qu'on la nourrisse, qu'elle ne soit pas donnée aux chiens. Vous avez hurlé, supplié le monde qu'on n'oublie pas la petite Aurélia Steiner.

Vers le soir du troisième jour, on vous a tiré une balle dans la tête, pour mettre un terme à ce scandale.

Elle, elle était morte le matin. À ses côtés, l'enfant vivante (*ASV* 131, 132, 135, 141-142).

La construction tragique des *Aurélia*, qui met en scène la passion d'Aurélia pour le marin à travers laquelle Duras fait resurgir avec force et violence l'horrible cruauté des camps, fait écho à la structure narrative d'*Hiroshima mon amour*. L'entrelacement d'une histoire personnelle, intime, qui en rappelle une seconde, elle-même liée à celle d'une autre guerre, arrive à (d)écrire la tragédie d'Hiroshima. L'amour entre la Française et le Japonais, un amour de rencontre selon Borgomano (1985 : 167), rappelle inévitablement l'attente du marin dans *Aurélia Steiner Vancouver*.

Au cinéma, c'est la voix de Duras qui invite à se souvenir – à fantasmer – comme à retourner au texte, au monde : Auschwitz, les camps de concentration, les fours crématoires, la misère, l'absurdité, la souffrance, la naissance, la mort. Dans un article fort à propos intitulé « L'entrelacs et le "mémoriel" », Lucie Roy avance que :

C'est ainsi que la matière dite "non langagière" qu'est le monde, "le penser du monde" bascule, pour devenir matériau et matérialité de l'écriture. C'est ainsi que l'écriture affleure et est susceptible de devenir "efficience" : pensée de l'impensable, écriture du "penser"(1999 : 219-220).

Roy comprend l'*efficience* selon la pensée deleuzienne, comme le tout possible. Les textes des *Yeux verts* « Aurélia Aurélia quatre », « Steiner », « L'image écrite » et les *Aurélia Steiner* (textes et films) font chacun office de mémoire. Ils forment en cela, à un niveau microscopique, de petites cellules mémorielles – ces textes reposent sur des souvenirs littéraires et filmiques. Dans son ensemble, *Les Yeux verts* compose une mosaïque de souvenirs beaucoup plus vaste qui, à un niveau macroscopique cette fois-ci, renvoie à la structure hypertextuelle de l'*entrécriture* durassienne, laquelle s'édifie sur une poétique de la mémoire : « Les textes, en effet, reviennent au monde et y restent comme pour en inscrire les mémoires : mémoire *de* ou *des* mondes réels, mémoire *de* ou *des* mondes "imaginaires" », explique Roy (1999 : 221). En fait, les quelques textes tirés des *Yeux verts* inscrivent la mémoire d'un monde historiquement balisé et consigné comme un événement tragique, issu ce faisant d'un monde *réel*, celui d'Auschwitz et des autres camps de la mort instaurés durant la Deuxième Guerre Mondiale; de même, les textes évoquent un monde *imaginal*, c'est-à-dire autofictionnel¹³, celui de l'histoire d'Aurélia, qui renvoie à d'autres mondes *réels* et « imaginaires » contenus dans les *Aurélia* textuels et filmiques.

Duras affirme qu'elle n'aurait pas pu écrire sur les Juifs si elle n'avait pas elle-même expérimentée l'Holocauste :

Je crois que les juifs, ce trouble pour moi si fort, et que je vois en toute lumière, devant quoi je me tiens dans une clairvoyance tuante, ça rejoint l'écrit. Écrire, c'est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi. [...] Les juifs, ce trouble, ce *déjà vu*, à dû certainement commencer – pour moi – avec l'enfance en Asie, les lazarets hors des villages, l'endémie de la peste, du choléra, de la misère, les rues condamnées des pestiférés sont les premiers camps de concentration que j'ai vus. Alors, j'en accusais Dieu (YV 86).

Les propos de l'auteure témoignent d'un fait indélébile : toute sa vie Duras sera hantée par cette histoire des Juifs, singulière à ses yeux. Duras n'a toutefois pas été déporté dans les camps de la mort; Robert Antelme, son mari de l'époque, oui. Certes

¹³ Le personnage d'Aurélia n'est pas une représentation autofictionnelle de *Marguerite Duras* quoiqu'elle confirme dans *Les Yeux verts* son appartenance comme son attachement au personnage. Cependant, il ne fait aucun doute que l'auteure se soit inspirée du traumatisme vécu lors de la seconde Guerre Mondiale, ce pourquoi j'utilise le terme *autofiction*, que je place entre guillemets puisque j'en déplace légèrement le sens littéral.

Duras a ressenti l'attente – la mort latente – exprimée dans *La Douleur* (1985), texte-témoignage de son vécu de femme, de résistante et d'écrivaine¹⁴. La mort, elle dit cependant l'avoir vécue collectivement, comme tous les autres témoins de cette période dont l'histoire se souvient. C'est *par* et *à travers* l'écriture que Duras garde en mémoire l'horreur d'Auschwitz, la met en scène pour ne pas oublier, se souvenir de nouveau. *Les Yeux verts*, les *Aurélia*, *Abahn*, *Sabana*, *David* (1970) et *La Douleur* en témoignent :

[...] Je ne me suis jamais remise de ce qui est arrivé aux Juifs durant la Guerre. Jamais. Je me suis remise de ce qui m'est arrivé, oui. J'ai perdu un enfant, un frère. J'ai perdu des amis, quatorze amis dans la Résistance, dans les camps, à Ravensbruck, Auschwitz, tout ça, mais je me suis mieux remise de ces pertes individuelles que du sort général des Juifs. Ça peut arriver qu'on vive le général de façon très personnelle et très sensible, très douloureuse. [...] Si vous voulez, c'est dans cette émotion que je suis toujours quand je parle de ce problème que j'ai essayé de rendre dans les *Aurélia* (MDM 39-40).

En créant le personnage d'Aurélia à la suite d'Anne-Marie Stretter, morte tragiquement, Duras joint l'intime à l'historique, le personnel au collectif. Elle place sous le mode de l'imaginaire ce qu'elle n'a pu oublier, ce qu'elle ne pourra jamais oublier, et fait de cet événement historique sa propre histoire : une tragédie vécue de l'intérieur, tragédie dont la mise en scène prend forme dans l'entre-deux comme à l'orée de réalité et la fiction : entre l'histoire d'amour d'Aurélia et du jeune marin, entre la naissance heureuse et la mort tragique, cruelle, des camps de concentration, entre le fantasme érotique et la dure réalité. C'est par l'intermédiaire de personnage d'Aurélia que Duras raconte sa propre souffrance, mais aussi celle des Juifs que les textes et films inscrivent en mémoire comme dans l'histoire (les histoires littéraire et filmique) :

[...] Absolument. L'histoire des Juifs, c'est mon histoire. Puisque je l'ai vécue dans cette horreur, je sais que c'est ma propre histoire. Alors, j'ai osé écrire sur les Juifs. Mais tu vois, avec Aurélia Steiner, je n'ai pas parlé des Juifs : j'ai parlé de

¹⁴ La traduction anglaise porte curieusement le titre *The War : A Memoir* (1986), mettant ainsi davantage l'accent sur un épisode historique douloureux, la guerre, vu à travers un regard autobiographique. Le titre français renvoie davantage aux affects, c'est-à-dire à l'expérience personnelle de l'auteure – on suppose – alors que la mention « mémoire » ou « récit autobiographique » n'y figure pas.

quelqu'un qui s'appelle Aurélia Steiner qui est juive. De même que je ne peux aborder les choses en général directement, mais c'est en allant au plus particulier des choses que j'atteins les autres choses. Je suis allée au plus particulier des Juifs en parlant d'elle, de cette enfant que j'adore qui est Aurélia (MDM 73-74).

Par la mémoire d'un monde *imaginal*, qui rappelle en son sein un monde réel, Duras laisse voir l'empreinte toute fraîche d'une autre possibilité. Ce monde est construit à l'image de sa propre expérience, celle vécue lors sa participation à la résistance, période durant laquelle elle expérimente, tels les survivants des camps, un trauma profond qui a sans aucun doute marqué au fer blanc son imaginaire comme celui de la petite Aurélia. Lire *Les Yeux verts* et les *Aurélia*, c'est lire les mémoires du ou des mondes réels et *imaginiaux*. Plus encore, c'est freiner l'oubli, le repousser. C'est réécrire ces mondes avant que la mémoire se perde, s'effrite et disparaisse, pour verser dans l'oubli¹⁵. Comme les témoins de l'Holocauste, Duras n'a pu oublier, n'a pas su comment faire, comment y arriver. Aurélia, elle, n'a pas oublié, n'a pu le faire : c'est écrit, inscrit en mémoire. Son corps en porte d'ailleurs la trace indélébile.

C'est par la voix over, transfert du texte lors du passage à l'écran, que se construit le corps d'Aurélia, cependant absent. Outre la présence d'une jeune fille sur les ponts, le personnage d'Aurélia n'est pas représenté à l'image – c'est vite devenu la norme, chez Duras, de ne pas représenter les personnages à l'écran. D'abord son nom, *Aurélia Steiner*, préserve la mémoire. Il rappelle la mère et tout le passé juif auquel elle est associée, la mort et la naissance, le malheur et le bonheur du camp d'Auschwitz :

- Ma mère, dit Aurélia, elle s'appelait Aurélia Steiner.
- [...]
- Steiner Aurélia, dit Aurélia. Comme moi (ASP 175).

Aurélia Steiner, comme la mère morte en couches dans le rectangle blanc, sur cette terre étrangère auprès de son amant, le père inconnu d'Aurélia, pendu puis fusillé. La pénétration du corps d'Aurélia par le marin de passage inscrit en elle ce nom, Aurélia Steiner, une mémoire qui construit son identité : Je suis juive, dit l'enfant » (ASP

¹⁵ Un oubli qui est souvent, dans le cas des grandes tragédies, volontaire. Devant l'intolérable et l'innommable, l'impuissance et surtout l'incapacité d'agir font en sorte que l'oubli devient, pour les victimes d'un trauma, la seule issue possible. On ne veut plus se souvenir; on oublie volontiers.

163). Lorsque le marin prononce son nom – celui de sa mère – elle se souvient, fantasma. Elle semble alors renaître, prendre prise dans le réel : « Elle ne peut attraper ce nom, elle ne peut pas attraper cet imaginaire qu'elle se crée, elle ne peut l'appréhender que par la pénétration de son corps, comme si le nom s'écrivait là, dans ce corps » (YV 57). La mémoire fait corps avec Aurélia, s'imprègne dans ses profondeurs. Elle fait trace, s'efface par moments, c'est-à-dire qu'elle se voit prise « [...] dans une espèce de va-et-vient entre l'inscription et l'effacement du nom et c'est ça, l'orgasme racial, juif, d'Aurélia Steiner » (YV 57). Le va-et-vient entre l'inscription et l'effacement, symbole de la relation sexuelle que performant Aurélia et le marin, est une métaphore très éloquente de la réécriture, ici écriture de la mémoire, qui passe nécessairement par le corps, le laboure de l'intérieur. L'ensemble de l'œuvre durassienne procède de cette oscillation entre l'inscription et son effacement, le *Navire Night* étant un exemple patent¹⁶, comme de la mémoire qui se construit au fur et à mesure que se tisse des liens entre les textes et les films, que se fragmentent à chaque fois les souvenirs d'un texte naissant aux côtés d'un autre qui se meurt. En outre, la mise en scène de la mort et de la naissance dans le camp, représentée entre autres par la mort de la mère en couches dans le rectangle blanc, est aussi une métaphore de la réécriture durassienne : Duras a dû faire mourir Anne-Marie Stretter pour que naisse enfin Aurélia – mais Aurélia ne remplace pas Anne-Marie Stretter comme le film ne remplace pas le texte. De la même façon, lorsque le cinéma passe sur le texte, le corps cinématographique s'efface devant la nouvelle inscription : Aurélia est absente. La prononciation de son nom inscrit sur un rectangle de papier blanc à l'écran – un rappel évident du rectangle blanc des camps – permet au marin d'inscrire en elle et sur elle cette mémoire : « Il les dit [nom et prénom] dans des baisers, les lèvres contre la peau, il les dit à voix basse et il les crie, il les appelle à l'intérieur du corps, contre la bouche, contre le mur. [...] Il dit Juden, Juden Aurélia, Juden Aurélia Steiner » (ASV 146-147). C'est dans les profondeurs de son être qu'Aurélia reçoit la mémoire des camps, celles des amants. C'est là, au plus profond d'elle-même et de son intimité, qu'elle la préserve :

¹⁶ Le titre de l'étude de Bernard Alazet, *Le Navire Night de Marguerite Duras. Écrire l'effacement* (1992), est en cela évocateur.

Je crois à une mémoire plus générale, historique, je crois que l'enfant Aurélia Steiner saurait tout du détail de sa naissance, qu'elle pourrait s'emparer de tout aussi bien d'une autre atrocité; une atrocité quelconque, prise au hasard, survenue aux juifs du rectangle blanc d'Auschwitz (YV 57).

Aurélia porte en elle toute la souffrance et le malheur du monde; elle est universelle. Le corps d'Aurélia demeure le lieu de passage de la subversion : territoire du manque où se rencontrent le poétique et le politique. Le politique, et tout particulièrement l'horreur des camps, passe le corps féminin, le corps-mémoire d'Aurélia, qui appelle/rappelle, se souvient.

Au-delà du nom Aurélia Steiner, qui dit tout et rien à la fois, le vocabulaire durassien est révélateur de la structure narrative discutée précédemment. Il rend compte de la double trame narrative, l'histoire d'Aurélia et du marin rappelant celle des deux amants morts dans le rectangle blanc à Auschwitz, fictionalisation de l'histoire des Juifs. Par exemple, le mot *supplice* doit être compris dans une double acception : d'une part la jouissance, celle qui précède l'attente de l'extase dans la rencontre des corps des amants (Aurélia et le marin); d'autre part, il souligne les atrocités vécues par les amants du rectangle blanc : la mort en couches de la mère dans un bassin de sang, l'agonie du père lors de sa pendaison, le manque de nourriture, l'épuisement physique et moral. De la même façon, les cris des amants révèlent la longue ascension du plaisir menant à l'extase lors de l'acte sexuel. Les cris, semblables à ceux de la jeune fille lorsqu'elle rencontre l'amant chinois dans sa garçonnière à l'exemple de *L'Amant*. Les cris de jouissance évoquent aussi un certain désespoir alors que le père appelle Aurélia dans le camp; ce sont aussi ceux d'une douce douleur, du bonheur de la mère à la naissance d'Aurélia. Quant au verbe *brûler*, il évoque ce désir immense d'Aurélia et du marin, désir brûlant qui fait écho à cette rencontre foudroyante qui a lieu entre la jeune fille et l'amant chinois; il symbolise aussi le désir fou du Vice-consul pour Anne-Marie Stretter. Enfin, le verbe *brûler* rappelle avec force – comment pourrait-il en être autrement? – l'enfer des fours crématoires, lieux où l'on brûlait les juifs.

Selon Janine Ricouart, la pénétration du corps d'Aurélia par le marin éveille en elle *l'inconsolable mémoire* (1998 : 32). Lorsqu'il la prend, dit son nom, le crie, Aurélia tremble de tout son corps – le corps-mémoire est ébranlé. Le rythme des

mots, sa lenteur déjà perceptible dans la ponctuation du texte, est mise en évidence par la voix de Duras dans le court-métrage *Aurélia Steiner Vancouver*. Son timbre de voix particulier, sa façon bien à elle de lire ses propres textes ajoutent à la tragédie déjà inscrite dans le texte, consignée par l'Histoire. Avec les Aurélia, Duras met en scène des couches de mémoires qui se touchent entre elles, à l'image du corps des amants que le lecteur-spectateur ne verra pas mais imaginera : mémoire-fantasme des corps empilés, l'un pénétré par l'autre; mémoire-fantasme d'une écriture sur une autre, pénétrée par l'autre, par cette autre histoire. Le corps d'Aurélia retient ce nom comme une empreinte douloureuse dont il ne pourra jamais se défaire, gravée tels les chiffres des prisonniers des camps dans la chair. Aurélia Steiner, porteur d'une histoire tragique; Aurélia Steiner, (ré)écriture de l'histoire de tous les Juifs, ici comme ailleurs.

Fragments d'histoires

Des tronçons de bois entassés sur le sol, les uns sur les autres, défilent à l'écran dans une lente et longue procession¹⁷. Le travelling dirige cette marche funèbre qui sillonne l'allée des billots morts, rappelant ces corps inertes, sales et entassés de façon immonde et monstrueuse, des corps jetés par centaines dans une fosse creusée dans le sol¹⁸. Cette séquence particulièrement poétique évoque certaines images troublantes du film *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) – images, par ailleurs, difficiles à oublier. L'époque d'Aurélia est celle de la guerre et des camps, avec ces immenses baraques grises, dortoirs où tous les Juifs étaient entassés, comme les billots, les uns sur les autres. Chaque billot est identifié par un chiffre, un chiffre sur la chair vive du bois, les billots ont soigneusement été émondés. La peinture blanche sur la chair dorée, comme la marque laissée sur la peau de millions de Juifs, l'empreinte de son identité, ce numéro personnel à chacun, inscrit à tout jamais sur le corps. Empreinte éternelle qu'ils traîneront avec eux au-delà de la mort, par delà le temps et l'espace. Pour qu'ils se souviennent, eux les

¹⁷ Je fais ici référence au film *Aurélia Steiner Vancouver*, et plus précisément à la « séquence des tronçons de bois » (07:06 – 11:16).

¹⁸ Le terme *billot*, synonyme de tronçon, a aussi pour définition ce bloc de bois sur lequel on appuyait jadis la tête d'un condamné à l'exécution, à la décapitation.

Juifs, pour qu'ils n'oublient pas, même une fois les yeux fermés pour l'éternité. L'empreinte des chiffres sur les morceaux de bois se fait aussi métaphores des premières réflexions sur la mémoire. Les billots de bois comme des tablettes de cire malléables une fois chauffées, tablettes sur lesquelles s'imprègne un pan de réalité. La cire malléable comme la chair, telle la pellicule photo-filmique qui enregistre la lumière, emprisonne une trace, empreinte du réel. Les chairs tendres du corps de la jeune fille qui reçoit le marin en préservent l'effluve du souvenir comme une écriture : une empreinte définitive. Peut-être rappellent-elles même l'Holocauste de manière encore plus vive.

Plan fixe sur une plage jonchée de petites roches et de coquillages, débris de végétaux épars, corps morts de la mer repoussés par la violence des vagues¹⁹. Toujours cette même marche funèbre exercée par le lent travelling. Découvertes de ces corps léchés par les eaux dans un mouvement de va-et-vient qui n'est pas sans rappeler celui du rapport sexuel, de la pénétration du corps d'Aurélia. Mouvement aussi de l'écriture qui laisse une trace puis l'efface, repasse dessus comme le font les vagues de la mer, sans jamais se lasser. Images empreintes d'une grande poésie, splendidement tragiques. Les débris rocaillieux évoquent les corps décomposés, démembrés, désarticulés des Juifs entassés dans les fosses : des fragments de roches et de coquillages jonchent le sable, matérialisation du corps absent, celui d'Aurélia, métaphore de sa fragmentation comme de l'éclatement de sa mémoire : elle est à Melbourne, Vancouver, Paris. Certaines figures prennent la forme de crânes humains, d'hommes, de femmes et d'enfants, des crânes nus, comme ceux des Juifs dont on avait rasé les cheveux, sorte de rituel préparatoire à la mort imminente. La mer qui se couche sur ses débris rappelle aussi la mère. La mer, évocation de la mère de Marguerite Duras, celle qui maudissait la mer dans *Un Barrage contre un Pacifique*, furieuse de la voir se déchaîner sur ses plantations année après année; la mer comme la cause des souffrances de la famille, la mer qui annonce la mort : le manque de nourriture, le manque d'argent, la pauvreté. L'eau, comme un symbole qui s'inscrit

¹⁹ Je fais ici référence au film *Aurélia Steiner Vancouver*, et plus particulièrement à la « séquence sur la plage » (26:30 – 29:28).

entre la vie et la mort : « C'est l'inexistence de toute différence qui permet la troublante confusion de la mère avec la mer, favorisée par l'homonymie, de la femme qui accouche avec l'enfant qui naît, de la vie avec la mort » (Cerasi 1993 : 141). Chez Duras, la mer se confond régulièrement avec la figure de la mère, sur qui l'auteure a beaucoup écrit pour ne pas que son histoire tombe dans l'oubli. L'eau, comme une figure de la mémoire, celle de la mère (de toutes les mères).

Les plans noirs ont une vocation poétique chez Duras. La distanciation entre l'image et le son crée un « espace blanc » entre la monstration et la narration en voix over que performe Duras, une sorte d'intervalle d'où émerge des éléments de signification, lieu tous les fantasmes possibles. Couplé à la voix over, le plan noir avive la capacité d'imagination du spectateur. La structure filmique opère dans le cinéma durassien une négation totale du couple identification-représentation, de sorte que l'image ne représente pas l'histoire racontée par la voix. Cette distanciation est davantage perceptible dans les courts-métrages parce que Duras y filme des paysages (naturels ou urbains) et des objets pour la plupart inanimés, à l'exemple des statues de *Césarée*, alors que l'image se voit évidée de ses personnages. La cinéaste place ainsi le lecteur-spectateur à *l'écart*, instaure une distance redoublée par celle qui le sépare déjà de l'écran²⁰. Le lecteur-spectateur n'investit pas la diégèse à l'aide du processus d'identification au personnage. Il en est plutôt écarté, demeure à l'extérieur. Duras s'attache à montrer l'écriture au détriment du représenté; elle exhibe, à l'exemple du *Navire Night*, l'arsenal de l'écriture filmique. Le spectateur n'est plus au cinéma; il est dorénavant placé devant le cinéma comme le spectateur du théâtre brechtien se voit placé devant la mise en scène. Là réside entre autres la singularité de son projet filmique, cette façon de faire du *cinéma différent*. C'est-à-dire le cinéma considéré comme un acte politique, selon les propos de Duras, acte de rupture, de refus, donc

²⁰ Dans *Le Signifiant imaginaire*, Metz explique que ce qu'offre le cinéma au spectateur tend en quelque sorte à se dérober. Placé à distance, le spectateur ne peut prendre ce qui lui est présenté à l'écran, parce que potentiellement absent – le film est une représentation. Voir le chapitre 4, « La passion de percevoir », qui traite du régime scopique du cinéma.

acte de libération, ajoute Noguez, en tant que ce « nouveau » cinéma se situe à l'opposé du cinéma dominant dont les visées sont généralement commerciales²¹.

Si le lecteur est soumis au jeu des espaces blancs, nombreux dans les textes durassiens, il doit aussi se plier au jeu des plans noirs, son pendant filmique. Dans *Aurélia Steiner Melbourne*, les plans noirs reviennent à quelques reprises lorsque le bateau passe sous les ponts qui enjambent la Seine. Dans *Aurélia Steiner Vancouver*, les plans noirs se situent avant et après les mentions écrites, rédigées à la main. Deleuze souligne dans *L'image-temps* que sous des formes diverses, la suppression de la profondeur de champ permet de créer l'image-temps, image qui, à l'instar des plans noirs durassiens, exhibe le temps pour lui-même :

Ce que nous voulons dire, c'est que la profondeur de champ crée un certain type d'image-temps direct, qu'on peut définir par la mémoire, les régions virtuelles du passé, les aspects de chaque région. Ce serait moins une fonction de réalité qu'une fonction de mémorisation, de temporalisation : non pas exactement un souvenir mais « une invitation à se souvenir... » (Deleuze 1985 : 143).

Les plans noirs, tels les blancs du texte, commandent la participation du lecteur-spectateur qui doit forcément les remplir, puisqu'il s'agit là d'espaces anormalement vides. Revient alors au lecteur-spectateur un rôle des plus importants dans le fonctionnement du récit : la complétion du silence écranique. Qu'est-ce que le noir à l'écran sinon l'effacement (symbolique) de l'image au profit du passage du temps? Le plan noir, dans le cinéma durassien, peut aussi être compris comme un intervalle, c'est-à-dire une brèche par laquelle l'écriture fuit, jusqu'à disparaître dans les ténèbres de l'écran noir, la nuit noire, féconde sur le plan créatif; paradoxalement, l'écriture verse aussi dans le noir de l'oubli, dans le silence écranique que représente le plan noir – l'image est gommée, ne montre pas ce qu'elle devrait montrer, elle cache. La puissance des *Aurélia* réside cependant dans cet abandon meurtrier de

²¹ « Marguerite Duras et Dominique Noguez à propos de "cinéma différent" ». En ligne. CINE 3. FR3. 06/12/1975.INA.

<http://www.ina.fr/archivespour tous/index.php?vue=notice&from=fulltext&full=Duras+et+Noguez&num_notice=3&total_notices=3>. Consulté le 8 février 2007.

Dominique Noguez insère dans son ouvrage *Duras, Marguerite* la « Déclaration du jury du cinéma différent » dont Marguerite Duras, Shuji Terayama et lui-même faisaient partie au Festival de Toulon en septembre 1975 (2001 : 225-6).

l'image, qui révèle la voix : celle de Duras. Voix de femme, intemporelle, voix d'outre-tombe. La voix de Duras ravage tout. Le plan noir se fait ainsi *passage* :

Il [Isi Beller] voit ce noir comme un passage par un non-penser, un stade où la pensée basculerait, s'effacerait. Il voit que ce noir rejoindrait l'orgasme, la mort de l'orgasme. Et ce qui s'opère chez le spectateur, c'est que quelque chose en lui s'ouvre et fait qu'il n'a pas à faire cet effort totalisateur qu'il a à faire devant le film commercial, c'est-à-dire de faire coïncider l'image et la parole. Ici, dans mes films, il ne déchiffre pas, il se laisse faire et cette ouverture qui se produit en lui fait place à quelque chose de nouveau dans le lien qui le lie au film et qui serait de l'ordre du désir. Ce serait d'après Isi Beller l'explicite et l'implicite qui ce rejoindrait dans ce temps du noir. [...] Ici, il faut que tu crées toi-même, à ton insu bien sûr, l'espace de la réception du film en toi. [...] je ne suis pas au cinéma seulement mais tout à coup ailleurs, ailleurs encore, dans la zone indifférenciée de moi-même où je reconnais sans avoir jamais vu, où je connais sans comprendre (YV 58-59).

Entre l'explicite et l'implicite s'ouvre un espace, comme une invitation à se souvenir. De fait l'écriture fuit alors que le représenté de l'image se tait, disparaît. L'image disparaît mais elle demeure en fait toujours là, sinon il n'y aurait pas de cinéma. Est inséré entre deux plans un tableau noir sur lequel prend forme le texte. La monstration évidée du contenu de sa représentation inscrit dans le noir la vulnérabilité du point originaire. Le sens de l'énoncé prend forme ailleurs, dans un autre lieu comme sur une autre scène : celle de l'imaginaire, du virtuel, du tout possible. Émergence d'un désir? Peut-être celui de pénétrer le plan noir comme on sonde les profondeurs du texte... Émergence d'un souvenir? La tragédie de l'histoire sans doute. Le film sollicite le lecteur-spectateur, le bouscule affectivement. Car si tout se joue, ici, à l'extérieur du cadre, l'engagement du lecteur-spectateur se fait à partir de l'intérieur, c'est-à-dire au plus profond de son être. Le plan noir comme l'espace blanc rejoint cet espace indifférencié dont parle Duras, lieu des affects comme de la mémoire. Au-delà de la structure formelle se manifeste, sur le plan affectif, tout l'intérêt du lecteur-spectateur au regard des tragédies durassiennes, dans lesquelles l'amour, le désir, la passion, les injustices, la solitude et la mort interpellent, voire agressent violemment le lecteur-spectateur. Soit il s'y accroche fortement, soit il décroche au premier instant, car une telle douleur comme une telle souffrance, cruelles, ne laissent personne indifférent. D'ailleurs, on aime ou on déteste Duras.

Écriture, mémoire, histoires

Selon Duras, la mémoire ne peut se concevoir sans l'oubli parce que la mémoire demeure une quête qui mène inévitablement à l'échec :

La mémoire : c'est toujours pareil : une sorte de tentative, de tentation d'échapper à l'horreur de l'oubli. C'est très banal ce que je dis. La mémoire, de toute façon, est un échec. Vous savez, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la vraie mémoire, je la réduis à ça²².

Travailler la mémoire comme l'artiste modèle les reliefs d'une sculpture, c'est s'efforcer d'oublier. Pour faire acte de mémoire, il faut savoir que l'on a oublié – la pensée durassienne réduit la mémoire à l'oubli. Dès lors, l'écriture se fait écriture de l'oubli. C'est précisément ce que s'emploie à parachever la réécriture, « technique d'écriture » chère à Duras, qui ne peut s'effectuer sans l'oubli partiel ou total du texte (ou film) qui précède. C'est ce que Marie-Claire Ropars tente précisément d'éclairer, les liens que peut nouer la réécriture avec la dissimulation du texte d'origine et la mise en jeu de ce qu'elle appelle une lecture-oubli, dans son article « L'Oubli du texte » (1993). Dans le cas des *Aurélia* (textes et films), l'oubli ne se limite pas qu'aux références *intratextuelles* dans la mesure où l'aventure se poursuit à l'écran. Existe donc un écart perceptible entre l'œuvre originelle et l'œuvre postérieure (entre l'hypotexte et l'hypertexte du langage genettien), écart qui permet de rendre compte de la puissance de l'intervalle qui les sépare, mais aussi les unit. Car en fait, il y a coexistence d'une écriture dans l'autre comme d'une histoire dans l'autre. L'écart est ainsi augmenté parce qu'il y a passage du littéraire au filmique, et conséquemment création de nouveaux éléments de signification dans l'oubli du texte au profit du film, film dans lequel le texte est repris intégralement en voix over.

Dans le texte, le personnage d'Aurélia marque sa présence par le « je ». Aurélia demeure pourtant physiquement absente des films, son corps évacué de la monstration, oublié. Qui est ce « je » fragmenté par le passage du texte à l'écran? Bien que Duras affirme sentir la présence d'Aurélia sur les ponts dans le film *Aurélia Steiner Melbourne*, celle-ci n'est pas représentée à l'écran. D'où l'ambiguïté de ce « je » scriptural, instance grammaticale que le personnage s'est appropriée et qui ne

²² L'auteur n'a malheureusement pu retracer la référence de cette citation.

peut être représenté que par son corps ou sa voix. Or du texte à l'écran, l'instance narrative se voit incarner par la voix de Duras, voix si singulière, imposante, qui fait corps avec l'absence du corps, qui l'évoque pourtant. Dans *Aurélia Steiner Vancouver*, Aurélia n'apparaît jamais à l'écran, pas même dans le miroir. Aucun reflet d'elle n'est perceptible alors que la voix annonce sa présence : « Dans la glace de ma chambre, droite, voilée par la lumière sombre il y a mon image. Je regarde vers le dehors » (*ASV* 125). Corps-fantôme, spectre de l'oubli. Dans le texte, le reflet d'Aurélia dans le miroir s'efface progressivement au fur et à mesure que son image glisse dans l'oubli de son corps, de son histoire comme de l'Histoire : « Je me regarde, je me vois mal dans la vitre froide de la glace. La lumière est si sombre, on dirait le soir. Je vous aime au-delà de mes forces. Je ne vous connais pas » (*ASV* 126). Lorsque le film passe sur le texte, l'image d'Aurélia a complètement disparue : « Contre mon corps, ce froid de la vitre, cette glace morte. Je ne vois plus rien de moi, je ne vois plus rien » (*ASV* 126). C'est dans l'oubli, celui de son propre corps, lorsqu'elle regarde son reflet sombre dans la glace, mais aussi dans la disparition de son corps à l'écran, lors du passage d'une écriture à l'autre, qu'Aurélia matérialise sa présence : « Je suis belle tellement à m'être étrangère. Je vous souris et vous dis mon nom. Je m'appelle Aurélia Steiner. Je suis votre enfant » (*ASV* 127). Le contrepoint voix-image demeure une puissante stratégie poétique qui rappelle le couplage discuté au chapitre précédent au regard du texte *India Song*. Ce jeu entre le visible et l'invisible participe d'une esthétique symboliste, invite le lecteur-spectateur à voir ce qu'il y a à voir mais qui n'est pas montré, comme s'il devait écarquiller toujours plus grands les yeux pour voir au-delà de l'image, du réel. En fait, il doit simplement tendre l'oreille...

L'échange perpétuel entre le littéraire et le filmique dans le cinéma durassien engendre la construction du corps fragmenté d'Aurélia. Le corps d'Aurélia se dessine dans l'entre-deux-histoires, dans l'entre-deux-mondes : (auto)biographique-historique et imaginaire (fictionnel). De fait, le corps d'Aurélia prend forme entre deux histoires (celle de Melbourne et de Vancouver) comme entre deux pratiques (le texte et le film). C'est par la pénétration du corps d'Aurélia que s'écrit l'Histoire, qui englobe

celle-là même du désir des corps, de l'union des passions, imaginaires. Dans la nuit noire qui se glisse sous les ponts de la Seine, sur le tableau qui précède les mentions écrites, citations tirées du texte éponyme, celui-là même qui est lu par Duras, Aurélia manifeste sa présence, se confond dans la disparition des images, verse dans l'oubli. Fantasmagorique est le corps écranique d'Aurélia, complètement diaphane. Corps aussi morcelé, (dé)construit par les différentes couches de mémoire qui le compose. Aurélia, corps-mémoire régit par l'osmose du souvenir et de l'oubli, un corps qui se fait médiation, transport d'histoires. Aurélia, personnage intemporel, personnage-statue. Ainsi, l'écriture de l'Histoire passe par son histoire à elle, singulière et intime, par le manque de son corps comme celui de son amant, qui la nomme, Aurélia, la fait exister. Rassembler les petits morceaux éparpillés sur le sable de la plage, retrouver Aurélia qui se cache derrière le miroir, dans la mer, dans le noir. Retrouver le souvenir d'Aurélia, comme celui de l'Histoire.

Conclure sur les écritures durassiennes demeure une tâche difficile pour deux raisons. D'une part, comment arriver à boucler la boucle d'une écriture périlleuse, qui oscille toujours entre son propre suicide, violent, et sa renaissance, subversive, en passant par le ressassement et la redite qui la relancent constamment? D'autre part, comment arriver à couper le lien avec Duras, avec son écriture qui accroche solidement son lecteur, l'attire dans ses filets pour le faire prisonnier? Sous l'effet de son enchantement magique (voire surréaliste), il succombe aux charmes suggestifs d'une poésie sublime, aux frontières du mythique et du mystique. Écriture déroutante parce qu'allusive, écriture aveuglante, exigeante. Telle la femme fatale du film noir, l'écriture de Marguerite Duras est dangereusement subversive et sensuellement attirante. Dès lors, difficile de s'extirper de ses griffes qui nous suspendent, lecteurs, à elle. Difficile aussi de ne pas sortir d'une lecture sans en être transformé, tant sa nature cruelle touche profondément le lecteur, bouleverse son existence. Car comment ne pas vouloir devenir à son tour écrivain? Comment ne pas succomber à cet appel de l'écriture qui traverse bon nombre de ses textes?

Mais voilà que l'idylle entre elle et moi doit prendre fin. Car s'accrocher coûte que coûte à l'univers de Marguerite Duras peut s'avérer tragique, mortel dira Vircondelet, qui a dû couper les ponts avec l'auteure pendant plusieurs années afin de s'en détacher, et vivre sa vie. N'ayant pas fréquenté Duras comme bon nombre de critiques qui m'ont accompagnée dans cette lecture de ses écritures, je constate néanmoins la force du pouvoir d'attraction du texte, qui à la fois séduit et ravit son lecteur, comme l'ombre de Marguerite Duras épanchée sur moi alors que je termine la rédaction de ce travail, qui ne l'aurait sans doute pas intéressée. Elle empilait les mémoires, les thèses et les ouvrages sur sa vie et son œuvre comme on entasse de vieux bouquins à peine ouverts, parce que sans intérêt, inutiles. L'aimer dans son absence, ce qu'a judicieusement choisi Vircondelet, comme à travers ses nombreux textes et films dans lesquels elle se dévoile en filigrane, voilà qui est plus sage. « Étrange pouvoir de cette écriture, alchimie mystérieuse qui avale soudain l'autre, le prend. Ravissement, encore... » (Vircondelet 1995 : 57). La séparation d'elles, de Marguerite Duras, de son écriture, me semble alors inévitable quoique momentanée. On y revient toujours, car on ne peut faire autrement. Le point final n'existe pas.

Les écritures durassiennes reposent sur le paradoxe comme sur l'ambiguïté. La figure de l'écrivain n'y échappe d'ailleurs pas : « C'est curieux un écrivain. C'est une contradiction et aussi un non-sens [...] » (E 28). Il s'agit là d'une contradiction manifeste tant son écriture romanesque est empreinte très tôt du visuel : de la photographie (*L'amant*), du cinéma (*Un barrage contre le Pacifique*). Plusieurs de ses textes intègrent des éléments du langage cinématographique, comme des mouvements de caméra et des indications techniques qui se trouvent généralement dans le scénario d'un film, et plus encore dans son découpage technique : le panoramique, le travelling, le plan noir et la narration extradiégétique (la voix off et over). Inversement, son écriture filmique prend naissance dans une poétique du scripturaire, qui fait corps avec la poésie (évocation et suggestion de la chose non représentée), et prend forme dans la rupture : le lieu de la mise en scène de la voix. L'omniprésence de la voix, qui domine les personnages diaphanes de l'écran durassien, rappelle cette voix du théâtre lu des *Yeux bleus cheveux noirs*, qui en fait une mise en scène exemplaire, aux frontières du littéraire, du théâtral et du filmique.

Il s'agit aussi d'un non-sens, l'écrivain, parce qu'il est inconcevable de poursuivre un tel désir : mettre à mort l'image filmique, tuer le « voir » pour mieux faire jaillir le « dire », le texte triomphant de l'image. L'écrit de l'écran ou l'« image écrite » est en cela une formulation éclairante, qui renvoie directement à la production infinie d'images que permet le style épuré du texte comme à la poésie de l'image filmique, plus silencieuse parce souvent évidée de ses personnages, mais non moins signifiante. L'écrivain est en cela un véritable paradoxe : Duras fait de ses films des livres, de ses livres des films. Écriture du désir, le texte et le film durassiens dialoguent sur la scène d'un théâtre qui a déjà eu lieu, bien avant l'écriture : le théâtre de la parole, corps d'une écriture intemporelle, voire divine.

Selon le philosophe Martin Heidegger, « La connaissance donne des ouvertures. En tant que tel, elle est dévoilement » (1958 : 18). Le cinéma durassien, et plus particulièrement le *Camion*, met en scène ce dévoilement de la connaissance, de l'écriture, dans la mesure où elle permet, par le truchement de la parole (d'abord écrite, couchée sur papier) d'accéder à la connaissance, ou plus justement à des éléments de connaissance. Dans le film, l'utilisation de la

question, car il s'agit là d'une forme d'entretien entre Duras et Depardieu, sert la construction d'un chemin qui ouvre sur un univers imaginaire immensément grand, bien plus que sur un objet figé (par exemple le camion ou la femme du camion). Effet de distanciation majeur que le dévoilement de la parole écrite au détriment de la représentation du scénario du film, contenu dans le texte, que Duras tient bien en main, car voir est une « [f]açon de liquider l'histoire, d'y mettre fin » (NV 33). Dire le film, en faire une lecture à haute voix pour mieux le voir, pour mieux le sentir comme pour mieux le faire exister, voilà comment Marguerite Duras s'attache à ne pas tuer l'imaginaire du spectateur. En glorifiant le mot, en accordant tout le pouvoir d'évocation au texte, elle le fait triompher de l'image. Cependant, elle ne commet pas encore de meurtre, celui-là même annoncé dans *Les Yeux verts* : le meurtre du cinéma. Point de fuite, ouverture béante sur une portée significative dont la force se voit décuplée par les potentialités créatrices inestimables du mot, que Duras oppose rigoureusement à l'image filmique référentielle à l'œuvre dans le cinéma dominant. Visions multiples, lectures qui se croisent et interprétations superposées seront aussi le lot des films. Le cinéma durassien se fait ainsi pamphlet. Par sa forme subversive, qui défie les conventions d'un cinéma plus classique, il critique ouvertement et avec force une production de masse appauvrie par sa propre soumission aux lois de l'offre et de la demande, régie par un solide système capitaliste encourageant non pas l'inventivité et la fantaisie, mais plutôt la vulgaire copie. Autant dire que le cinéma est mort, car dans l'esprit de Marguerite Duras, peu de cinéastes arrivent à sortir le spectateur de sa léthargie sédative, qui l'empêche de fantasmer comme de comprendre ce qui l'entoure. Seuls peut-être les Chaplin, Resnais et Godard ont pu susciter chez elle un certain éveil à l'imaginaire comme une certaine forme d'admiration. D'où son « enchantement » pour *Les Lumières de la ville*, sa collaboration fructueuse avec Resnais et sa participation amicale dans *Sauve qui peut la vie*.

Un tel projet d'étude, l'*entrécriture*, ne saurait être une finalité en soi. L'œuvre et la vie de Marguerite Duras invitent à une nouvelle lecture, cette fois-ci dans une perspective foncièrement ouverte et interdisciplinaire, celle des théories du genre et de la sexualité. Je fais ici référence plus particulièrement à l'approche queer, un modèle théorique émergent qui s'est développé en-dehors des études et

de la critique gay-lesbienne. Le terme *queer* désigne une coalition politico-culturelle dont l'identité est marginale par rapport à la norme établie, c'est-à-dire par rapport à l'hétérosexualité (ou hétéronormativité). Le discours *queer* se définit essentiellement comme une réponse directe à la politique identitaire gay-lesbienne, désormais jugée conservatrice. Contraignante et limitative en tant qu'elle prône la stabilité de l'identité (qu'on parle d'homosexualité, d'hétérosexualité ou de bisexualité), la critique gay-lesbienne identifie puis fixe définitivement ses caractéristiques essentielles (ex. occurrences gays et lesbiennes dans les textes et les films). Le terme *queer* se pose donc en contrepoint de l'identité gay-lesbienne qu'il réfute. Il se présente alors comme une catégorie identitaire en constante transformation dont le socle spongieux repose sur son ouverture comme sur ses multiples trajectoires possibles : son devenir.

Ainsi, *queer* est moins une catégorie identitaire qu'une véritable critique de l'identité. D'où le lien étroit que la théorie *queer* entretient avec le politique. En tant que discours critique, la théorie *queer* porte une attention particulière au pouvoir de la norme dans la construction et les représentations identitaires et sexuelles. Par exemple, comment la norme arrive à produire et à reproduire de manière constante et convaincante une représentation comme un discours hétéronormatif? Comment l'identité se construit à l'image de la norme, conséquemment quelles sont les relations de pouvoir en jeu dans la reproduction d'une image, d'un discours, d'une identité ou d'une sexualité normative? L'approche *queer* s'intéresse à la relation sexe-genre-sexualité dans ses rapports avec un contexte sociohistorique particulier, donc dans des circonstances historiques singulières (ex. crise du SIDA des années 80). Ainsi, le terme *queer* désigne un horizon de possibilités dont le but ultime et l'hétérogénéité de son champ d'investigation ne peuvent être délimités à l'avance. C'est en cela un discours critique des plus intéressants et des plus prometteurs qui permet de penser et de comprendre une certaine confusion des genres, mais plus encore une (dé)construction des identités et des sexualités.

Une approche *queer* de la sexualité dans les textes durassiens, plus particulièrement dans *L'Homme assis dans le couloir* (1980), *La Maladie de la mort* (1982) et *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), formule l'essence d'un futur projet de recherche portant sur l'écriture de la transgression. Dans le

prolongement de ma réflexion sur l'entrécriture, l'écriture de la transgression, telle que je la conçois notamment dans les textes et films de Catherine Breillat, émerge d'un entre-deux : entre l'érotique et le pornographique, à l'exemple de son plus récent film *Anatomie de l'enfer* (2004), dont la relation entre voyeurisme et exhibitionnisme sert la mise en scène d'une sexualité (désir) hors-norme entre un homosexuel et une hétérosexuelle. Cette mise en scène érotique, donc subversive au sens où l'entend Georges Bataille, c'est-à-dire comprise comme une transgression des tabous, fait écho à la mise en scène du théâtre lu des *Yeux bleus cheveux noirs*, à la différence près que l'acte sexuel transgressif n'est pas consumé ni assumé par le personnage homosexuel durassien. Dans le film de Breillat, la possibilité de l'acte sexuel est au départ incroyable, mais non pas totalement impossible. L'homme, épris d'un étrange désir pour la femme qu'il observe depuis quelques nuits déjà, décide d'approfondir sa connaissance d'elle en pénétrant son corps. C'est à ce moment précis, celui de la pénétration des corps, que les deux êtres se rencontrent pour la première fois. C'est dans cette rencontre charnelle quasi improbable, inattendue en quelque sorte, que les personnages existent dans leur singularité, c'est-à-dire en tant qu'homme, en tant que femme. La pénétration du corps de la femme par son observateur exprime avec force l'aboutissement d'une quête métaphysique qu'elle entreprend avec lui et d'un commun accord. La rétribution monétaire garantit sa présence, scelle le contrat : il doit uniquement la regarder, observer sa nudité, la contempler. L'homme semble vierge de ce regard sur la femme, dangereuse parce que mystérieuse à ses yeux, lui qui ne connaît que les profondeurs du corps masculin.

Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, le désir est détourné, à l'exemple des livres précédents, dont *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dans lequel la sexualité passe par une tierce personne, et plus justement par l'imaginaire : le fantasme. L'homme, qui ne connaît que le corps identique au sien, arpente les yeux fermés celui de la femme, songeant à un autre corps : celui de l'homme de l'hôtel, désiré aussi par la femme. C'est ainsi qu'au contraire du personnage de Breillat, l'homme du théâtre lu ne peut concevoir de prendre le corps de la femme sans le bousculer, comme il le ferait d'un corps plus robuste, un corps masculin. L'écriture durassienne semble donc emprisonner le personnage masculin dans une sexualité singulière et marginale, qui se consume uniquement dans le fantasme homo-érotique interposé. Chez Duras, la transgression prend forme dans la mise

en scène virtuelle du tabou, l'homosexualité, dans laquelle le fantasme ne pourra être assouvi. L'acte sexuel entre l'homme et la femme n'aura effectivement jamais lieu.

S'attacher à la mise en scène de la sexualité dans l'œuvre de Marguerite Duras, c'est parcourir le chemin qui la sépare de ces femmes écrivains et cinéastes qui ont, d'une certaine manière, suivi ses traces, telle Catherine Breillat. C'est tracer de nouvelles trajectoires, sortir davantage du texte pour créer d'autres correspondances qui ramènent toujours à elle, son écriture, ouverte sur de multiples possibles. C'est aussi inscrire le devenir subversif d'une œuvre tentaculaire, mettre à nu l'érotique jeu de l'exhibitionnisme et du voyeurisme, dont le fantasme sert la mise en scène d'un désir détourné, cruel parce que non assouvi, dans lequel le souvenir inscrit l'évanescence des limites de sa représentation. La mémoire demeure une faculté qui oublie. L'image de lui, l'homme de l'hôtel, s'estompe alors peu à peu sous les yeux de l'homme et de la femme, placés au centre de la scène. L'écran de leur passion commune s'éteint au son des vagues de la mer qui s'éloigne, puis disparaît. Le film de leur histoire singulière se termine ainsi, dans le manque comme dans l'absence de l'autre.

La scène est désormais vide, nue.

Tout a été dit, lu.

Fondu au noir.

SOURCES DOCUMENTAIRES

I. MONOGARPHIES

- ALDER, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : Gallimard, 1998.
- AMIEL, Vincent. *Esthétique du montage*. Paris : Nathan Université, 2001.
- ALAZET, Bernard (dir). *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*. Paris/Caen : Lettres modernes/Minard, 2002.
- . *Le Navire Night de Marguerite Duras. Écrire l'effacement*. Lille : Presses Universitaire de l'Ille, 1992.
- ALAZET, Bernard, et Christiane Blot-Labarrère (dir.). *Marguerite Duras*. Paris : Les Éditions de l'Herne, 2005.
- ALAZET, Bernard, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey. *Marguerite Duras. La tentation du poétique*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- AUMONT, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet. *Esthétique du film*. Paris : Nathan Université, [1983] 1994.
- AUROUX, Sylvie, Jacques Deschamps et Djamel Kouloughli. *La philosophie du langage*. Paris : Presses universitaires de France, 2004.
- BARTHES, Roland. *Œuvres complètes V, Livres, textes, entretiens 1977-1980*. Paris : Seuil, 2002.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- . *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- . *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- . *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil [1953] 1964.
- BÉHAR, Henri. *Littéruptures*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- . *L'attente l'oubli*. Paris : Gallimard, 1962.
- . *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane. *Marguerite Duras*. Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- BORGOMANO, Madeleine. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris : Éditions Albatros, 1985.
- BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard, 1985.
- BUDOR, Dominique et Walter Geerts (dir.). *Le texte hybride*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BURGELIN, Claude, et Pierre de Gaulmyn (dir.). *Lire Duras : écriture – théâtre – cinéma*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2000.
- CALLE-GRUBER, Mireille, et Hélène Cixous (dir.). *Au théâtre au cinéma au féminin*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- CHÂTEAUVERT, Jean. *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*. Québec/Paris : Nuit blanche Éditeur/Méridiens Klincksieck, 1996.

- CLERC, Jean-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nathan université, 1993.
- CUSSET, François. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris : Éditions La Découverte, [2003] 2005.
- BRECHT, Bertolt. *L'Art du comédien*. Traduction de Jean Tailleur et Guy Delfel. Paris : L'Arche, 1999.
- BRUN, Patrick. *Poétique(s) du cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- CERASI, Claire. *Marguerite Duras. De Lahore à Auschwitz*. Paris/Genève : Champion/Slatkine, 1993.
- CHALONGE, France de. *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- DAVID, Miche. *Le Ravissement de Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles, Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion [1977] 1996.
- DENÈS, Dominique. *Marguerite Duras : Écriture et politique*, Paris : L'Harmattan, 2005.
- . *Étude sur Marguerite Duras. L'Amant*. Paris : Ellipses, 1997.
- DEREN, Maya. *Écrits sur l'art et le cinéma*. Traduit de l'anglais par Éric Alloï et Julie Beaulieu. Paris : Paris Expérimental, 2004.
- DERRIDA, Jacques, et Élisabeth Roudinesco. *De quoi demain... dialogue*. Paris : Fayard, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris : Galilée, 1995.
- . *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1967a.
- . *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967b.
- DUGAST-PORTES, Francine. *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*. Paris : Nathan/HER, 2001.
- DULAC, Germaine. *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*. Texte réunis et présenté par Prosper Hillairet. Paris : Paris-Expérimental, 1994.
- DURAS, Marguerite. *La couleur des mots*. Entretien avec Dominique Noguez. Paris : Benoît Jacob Éditions, 2001.
- . *Dits à la télévision* suivi de *La raison de Lol* par Marie-Magdeleine Lessana. Paris : atelier / E.P.E.L., 1999.
- DURAS, Marguerite, et Xavière Gauthier. *Les parleuses*. Les Éditions de Minuit, 1974.
- DURAS, Marguerite, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo *et al.* *Marguerite Duras*. Paris : Éditions Albatros, 1979.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula (Le rôle du lecteur)*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985.

- FABIEN, Michèle (dir.). *Aurélia Steiner. Didascalies*. Bruxelles : Cahiers occasionnels de l'Ensemble théâtral mobile, Avril 1982.
- FREUD, Sigmund. *Le rêve et son interprétation*. Traduit de l'Allemand par Hélène Legros. Paris : Gallimard, 1942.
- FOURTON, Maud. *Pour une poétique de « l'en allé » dans l'œuvre narrative de Marguerite Duras : La fiction de l'écriture*. Thèse de doctorat en littérature française du XXe siècle, Université de Pau et des Pays de L'Adour, France, 2004.
- GASPARI, Sarah. *Formes en mutation. Le cinéma « impossible » de Duras*. Rome : Arcane, 2005.
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique*. Québec/Paris : Éditions Nota Bene, Armand Colin, 1999.
- GAUDREAU, André, et Thierry Groensteen (dir.). *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*. Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Esthétique et poétique*. Paris : Seuil, 1992.
- , *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GOLDMAN, Annie. *Les combats des femmes*. S.1. : Casterman-Giunti, 1996.
- GÜNTHER, Renate. *Marguerite Duras*. Manchester : Manchester University Press, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférence*. Paris : Gallimard, 1958.
- HILL, Leslie. *Marguerite Duras. Apocalyptic Desire*. New York : Routledge, 1993.
- HILLAIRET, Prosper, Christian Lebrat et Patrice Rollet. *Paris vu par le cinéma d'avant-garde (1923-1983)*. Paris : Paris-Expérimental, 1985.
- HUMM, Maggie. *The Dictionary of Feminist Theory*. Villes. S.1. : Harvester Wheatsheaf/Ohio State University Press, 1995.
- HUSTON, Nancy. *Âmes et corps. Textes choisis 1981-2003*. Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York : Routledge, [1989] 2002.
- ISHAGPOUR, Youssef. *Le cinéma*. Paris : Flammarion, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, [1978] 1990.
- KILLEEN, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*. Saint-Denis : Presses Universitaires Vincennes, 2004.
- KIERKEGARD, Søren. *La reprise*. Paris : Flammarion, [1843] 1990.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 1987.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- LAMY, Suzanne, André Roy. *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal : Éditions Spirales, 1981.

- LAPLANCHE, J., et J.-B. PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 4^e édition, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Gallimard, [1983] 1993.
- LOIGNON, Sylvie. *Marguerite Duras*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- MARINIELLO, Silvestra (dir.). *Intermédialité et Cinéma*. CINÉMAS. Vol. 10, N^{os} 2-3, printemps 2000.
- MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*. Paris : Les Éditions du Cerf, [1985] 2001.
- METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Paris : C. Bourgeois, [1977] 1993.
- MILLIGAN, Jennifer E. *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Inter-War Period*. S.1. : Berg Publishers, 1997.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2001.
- . *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. Paris : Cinéma 2000/Seghers, 1974.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory*. London-New York : Routledge, 1985.
- MORIN, Edgard. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1956.
- MURCIA, Claude. *Nouveau Roman, nouveau cinéma*. Paris : Éditions Nathan, 1998.
- LIMAM-TNANI, Najet. *Roman et cinéma chez Marguerite Duras*. Tunis : Alif – les Éditions de la Méditerranée, 1996.
- NICHOLS, Bill (dir.). *Maya Deren and the American Avant-Garde*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 2001.
- NOGUEZ, Dominique. *Une renaissance du cinéma underground*. Paris : Paris-Expérimental, (2^e édition) 2002.
- . *Duras, Marguerite*. Paris: Flammarion, 2001.
- . *Éloge du cinéma expérimental*. Paris : Paris-Expérimental, (2^e édition) 1999.
- ONG, Walter. *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*. New York : Routledge, 2002 (2^e édition).
- PAPIN, Liliane. *L'autre scène : le théâtre de Marguerite Duras*. Saratoga : Amna Libri, 1988.
- PASOLINI, Pier Paolo. *L'Expérience hérétique*. Paris : Payot, 1976.
- PATRICE, Stéphane. *Marguerite Duras et l'histoire*. Paris : Presses universitaires de France, 2003.
- PIÉGAY-GROS, Natahlie. *Le lecteur*. Paris : Flammarion, 2002.

- . *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Nathan Université, 1996.
- PETERSON, Nancy J. *Against Amnesia. Contemporary Women Writers and the Crisis of Historical Memory*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique éditions, 2003.
- . *L'inconscient esthétique*. Paris : Galilée, 2001.
- REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. *Pour le cinéma « moderne ». Du lien de l'art au Monde : petit traité à l'usage de ceux qui ont perdu tout repère*. S.l. : Éditions Yellow Now, 1994.
- RICOUART, Janine, et Anne-Marie Alonzo. *Marguerite Duras Lives On*. Lanham : University Press of America, 1998.
- RODGERS, Catherine, et Raynalle Udris. *Marguerite Duras : lectures plurielles*. S.l. [Amsterdam] : Rodopi, 1998.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*. Paris : 1981.
- ROY, Lucie. *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*. Québec/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 1999.
- ROYER, Michelle. *L'écran de la passion*. Brisbane : Boombana Publications, 1997.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956.
- SIBONY, Daniel. *Entre-deux. L'origine en partage*. Paris: Éditions du Seuil, [1991] 2003.
- SIGNORI, Lisa F. *The Feminization of Surrealism : the road to surreal silence in selected works of Marguerite Duras*. Berne : Peter Lang, 2001.
- SITNEY, P. Adams. *Visionary Film. The American Avant-garde, 1943-2000*. Oxford/New York : Oxford University Press, [1974], 2002.
- SITNEY, P. Adams (dir.). *The Avant-garde Film : A Reader of Theory and Criticism*. New York : New York University Press, 1978.
- SMITH, Alison. *Agnès Varda*. Manchester/New York : Manchester University Press, 1998.
- SUHAMY, Henri. *La poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.
- TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, 1999.
- VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris : Éditions Cahiers du cinéma/Ciné-Tamaris, 1994.
- VIRCONDELET, Alain. *Pour Duras*. Paris : Calmann-Lévy, 1995.
- VRAY, Jean-Bernard. *Littérature et cinéma. Écrire l'image*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Sainte-Étienne, 1999.
- UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.
- WARREN, Paul. *Le secret du star system américain. Une stratégie du regard*. Montréal : Éditions de l'Hexagone et Paul Warren, [1989] 1996.

WILLIAM, James S. *The Erotics of Passage. Pleasure, Politics, and Form in the Later Work of Marguerite Duras*. New York : St Martin Press, 1997.

ZOURABICHVILI, François, Anne Sauvagnargues et Paola Marrati. *La philosophie de Deleuze*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.

II. ARTICLES

BEAULIEU, Julie. « Le théâtre d'une écriture : le cinéma d'*India Song* » in *Coulisses*, no 33. Théâtre universitaire/Presses universitaires de Franche-Comté, janvier 2006, p. 145-158.

BOGAERT, Sophie. « Les archives ou l'écriture matérielle » in *Marguerite Duras. Visages d'un mythe. Le Magazine Littéraire*, N 452, Avril 2006, p. 40-42.

CALLE-GRUBER, Mireille « Je vous écris tout le temps » in Catherine Bouthors-Paillart (dir.). « Marguerite Duras. Perspectives de réception », *Œuvres et critiques*, XXVIII, vol.2, 2003, p. 61-73.

COTTENET-HAGE, Madeleine. « Magnetic Field II : From Breton to Duras » in *The French Review*, Vol. LVIII, Vo. 4, March 1985, p. 540-550.

DEREN, Maya, Arthur Miller, Dyan Thomas, Parker Tyler. « Poetry and the Film : A Symposium » in Sitey, P. Adams (Ed.). *Film Culture Reader*. New York: Cooper Square Press, [1970] 2000, p. 171-186.

FEDIDA, Pierre. « Entre les voix et l'image » in DURAS, Marguerite, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo *et al. Marguerite Duras*. Paris : Éditions Albatros, 1979, p. 157-160.

FISHER, Dominique. « L'"écrit", le jeu de la lecture et la mise en voix de l'écriture dans *La Vie matérielle* et *Les Yeux bleus cheveux noirs* » in *L'esprit créateur*, Spring 1990, Vol. XXX, No. 1, p. 76-85.

HAGHEBAERT, Élisabeth. « Marguerite Duras : *Emily L.* » (compte rendu) in Gervais, André, et Rénaud Bérubé. *Le tour du texte. Urgences*, Numéro 19, Janvier 1988, p. 116-117.

JACQUOT, Benoît. « Comment elle fait » in DURAS, Marguerite, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dyonis Mascolo *et al. Marguerite Duras*. Paris : Éditions Albatros, 1979, p. 161-166.

LIBOIS, Jean-Louis. « Texte, théâtre, film » in DURAS, Marguerite, Jacques Lacan, Maurice Blanchot et Dyonis Mascolo *et al. Marguerite Duras*. Paris : Éditions Albatros, 1979, p. 189-194.

MOUNSEF, Donia. « Women Filmmakers and the Avant-Garde : From Dulac to Duras » in LEVITIN, Jacqueline, Judith Plessis et Valerie Raoul. *Women Filmmakers. Refocussing*, p. 38-51.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie. « L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras : contre *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud » in Vray, Jean-Bernard (dir.). *Littérature et cinéma. Écrire l'image*. C.I.E.R.E.C., Travaux XCVII, Sainte-Étienne : Publications de l'université de Sainte-Étienne, 1999, p. 16-23.

- PAPIN, Liliane. « Théâtres de la non-représentation » in *The French Review*, Vol. 64 No 4, 1991, p. 667-675.
- ROPARS, Marie-Claire. « L'oubli du texte » in *Écrit/Écran* (dir. Mireille Callegre et Jean-Jacques Hamm), *Cinémas*, vol. 4, no 1, automne 1993, p. 11-22.
- « La mort des miroirs : *India Song/Son nom de Venise dans Calcutta désert* » in *Duras. India Song. Son nom de Venise dans Calcutta désert. L'avant-scène*, No 225, 1^{er} avril 1979, p. 4-12.
- ROY, Lucie. « L'entrelacs et le "mémoriel" » in *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*. Québec/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 1999, p. 215-239.
- SPOLJAR, Philippe. « Réécrire l'origine. Duras dans le champ analytique » in *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*. Paris/Caen : Lettres modernes/Minard, 2002, p. 59-100.
- VILA-MATAS, Enrique. « L'Écrit et la mouche » in *Marguerite Duras. Visages d'un mythe. Le Magazine Littéraire*, N 452, Avril 2006, p. 30-32.
- VISWANATHAN, Jacqueline. « Ciné-romans : le livre du film », in *Les scénarios fictifs* (dir. Lise Gauvin), *Cinémas*, vol. 9, nos 2-3, printemps, 1999, p. 13-36.

III. SOURCES ÉLECTRONIQUES

a) Articles

- BEAULIEU, Julie. « De l'image-temps chez Duras, Resnais et Robbe-Grillet » in *Cadrage.net*, Janvier-février 2002. En ligne. <<http://www.cadrage.net/dossier/imagetemps/image-temps.html>>.
- BROWN, Llewellyn. « Les voix off de Marguerite Duras » in *Silence. Voix. Passage d'encre*, No 9, décembre 1998. En ligne. <http://elvir.univ-poitiers.fr/article.php3?id_article=1459>.
- CHEVRIER, Marc. « L'empreinte de l'écran total. Ce que conserver veut dire d'après Alain Finkielkraut » in *L'Agora*, vol. 5, no 4, juillet 1998. En ligne. <<http://agora.qc.ca/textes/chevrier4.html>>.
- DELEUZE, Gilles. « Qu'est-ce que la création ? » in *Multitudes^{Web}*. Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation FEMIS, 17/05/1987. En ligne. <<http://multitudes.samizdat.net/Qu-est-ce-qu-un-acte-de-creation.html>>.
- JAMES, Alison. « Marguerite Duras : Narrative uncertainty and absent origins » in *Beginnings and Endings*. (Proceedings of the Ninth Annual Graduate Student Conference in French, Franophone, and Comparative literature.) New York: Columbia University, March 25, 2000, p. 43-50 (format PDF). En ligne. <http://www.columbia.edu/~asj20/beginningsAndEndings_main.pdf>.

MÉCHOULAN, Éric. « Intermédialités : Le temps des illusions perdues » in *Intermédialités*, No 1, Printemps 2003, p. 9-27 (format PDF). En ligne. <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p1/pdfs/p1_presentation.pdf>.

NOGUEZ, Dominique. « La musique au-dess(o)us du cinéma » in Yann BEAUVAIS et Deke DUSINBERRE (Ed.) *Film Musique*. Paris : Scratch/Cinémathèque française, 1986 (format PDF). En ligne. <<http://www.cinematheque.fr/data/document/dominique-noguez-musique-dess-cinema.pdf>>.

PARADIS, Bruno. « Leibniz : un monde unique et relatif » in *Magazine littéraire*, no 257, 1988. En ligne. <http://www.magazine-litteraire.com/archives/ar_416.htm>.

VILLENEUVE, Johanne. « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique » in *Intermédialités*, No 2, Automne 2003, p. 11-29. En ligne. <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p2/pdfs/p2_villeneuve.pdf>.

b) Sites Web

Association Marguerite Duras
En ligne. <<http://www.marguerite-duras.org/>>.

Cinémathèque française
En ligne. <<http://www.cinemathequefrancaise.com/>>.

BIFI (Bibliothèque du film)
En ligne. <<http://www.bifi.fr/public/index.php>>.

L'Encyclopédie de l'Agora
En ligne. <<http://agora.qc.ca/>>.

Fabula. La recherche en littérature
<<http://www.fabula.org/>>.

Les films du Losange
<<http://www.filmsdulosange.fr/index.htm>>.

Fondation et Institut Charles de Gaulle
<<http://www.charles-de-gaulle.org/>>.

Espace Maurice Blanchot
<<http://www.blanchot.fr/>>.

Forum des images
<<http://www.forumdesimages.net/fr/index.php>>.

Gallica, la bibliothèque numérique (Bibliothèque nationale de France)
<<http://gallica.bnf.fr/>>.

INA

<<http://www.ina.fr/archivespourtous/index.php>>.

IMEC

<<http://www.imec-archives.com/>>.

théâtre-contemporain.net

<<http://www.theatre-contemporain.net/index.html>>.

Magister (travaux dirigés de français)

<<http://www.site-magister.com/>>.

Rhizomes

<<http://www.revue-chimeres.org/rhizome/framerhi.html>>.

Signo, site internet de théories sémiotique

<<http://www.uqar.qc.ca/signo/>>.

Société Marguerite Duras

<<http://www.swan.ac.uk/french/duras/maintext.htm>>.

Webdeleuze

<<http://www.webdeleuze.com/>>.

IV. SOURCES VIDÉOGRAPHIQUES ET FILMIQUES

ANNAUD, Jean-Jacques. *L'Amant*. France/Grande-Bretagne/Vietnam : Claude Berri, Renn Productions Limited, Burrill Productions Limited, Grai Phang Film Studio, 1992.

DAYAN, Josée. *Cet amour-là*. France : Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma, avec la participation de Canal + et de la Sofica Studio-Images 7, 2002.

JUHASZ, Alexandra. *Women of Vision : 18 histories in Feminist Film and Video*. États-Unis : Cinema Guild (distribution), 1998.

MANDY, Marie. *Filmer le désir* (Voyage à travers le cinéma des femmes). France/Belgique : Saga Film, the factory, ARTE France, RTBF (Télévision Belge) avec l'aide du CNC et du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique et les Télé-distributeurs wallons, 2000.

KUDLÁČEK, Martina. *In the Mirror of Maya Deren*. Autriche/Suisse/Allemagne : Zeitgeist Films (distribution), 2001.

V. CORPUS

a) Textes

L'Amant. Paris : Éditions de Minuit, 1984.

L'Amant de la Chine du Nord, Paris : Gallimard, 1991.

Aurélia Steiner (Melbourne) in *Le Navire Night* et autres textes. Paris : Mercure de France, [1979] 1986.

Aurélia Steiner (Vancouver) in *Le Navire Night* et autres textes. Paris : Mercure de France, [1979] 1986.

Aurélia Steiner (Paris) in *Le Navire Night* et autres textes. Paris : Mercure de France, [1979] 1986.

Un Barrage contre le Pacifique. Paris : Gallimard, [1950] 1997.

Césariée in *Le Navire Night* et autres textes. Paris : Mercure de France, [1979] 1986.

Détruire dit-elle. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.

Écrire. Paris : Gallimard, 1993.

L'Éden cinéma. Paris : Mercure de France, [1977] 1986.

Hiroshima mon amour. Paris : Gallimard, 1960.

L'Homme assis dans le couloir. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

India Song. Paris : Gallimard (L'imaginaire), 1976.

Les Mains négatives in *Le Navire Night* et autres textes. Paris : Mercure de France, [1979] 1986.

Le Navire Night in *Le Navire Night* et autres textes. Paris : Mercure de France, [1979] 1986. Paris : Mercure de France, [1979], 1986.

Moderato Cantabile. Paris : Les Éditions de Minuit, 1958.

La Musica in *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1965.

Le Ravissement de Lol V. Stein. Paris : Éditions Gallimard, 1964.

La Vie matérielle. Paris : P.O.L., 1987. P. O. L. éditeur, 1987.

Les Yeux bleus cheveux. Paris : Éditions de Minuit, 1986.

Les Yeux verts, Les Cahiers du Cinéma, N^{os} 312-313, 1980.

b) Films

La majorité des films à l'étude sont tirés de l'édition vidéographique suivante (à l'exception du *Navire Night*) :

Marguerite Duras : Œuvres cinématographiques. Édition vidéographique critique. France : Benoît Jacob vidéo/Ministère des Affaires étrangères, 1984.

Aurélia Steiner Melbourne, 35 minutes, 1979.

Aurélia Steiner Vancouver, 48 minutes, 1979.

Le Camion, 80 minutes, 1977.

Césarée, 11 minutes, 1979.

India Song, 120 minutes, 1974.

Les Mains Négatives, 18 minutes, 1979.

Nathalie Granger, 83 minutes, 1972.

Son nom de Venise dans Calcutta désert, 120 minutes, 1976.

Le Navire Night, Les films du Losange, 93 minutes, 1979.