



**Le cinéma de Marguerite Duras (1970-1982) sous la
perspective intermédiale : Déambulation, transmédialité
et opacité**

Thèse

Luciene Guimaraes de Oliveira

Doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

Québec, Canada

**Le cinéma de Marguerite Duras (1970-1982) sous la
perspective intermédiaire :
Déambulation, transmédialité et opacité**

Thèse de Doctorat en Littérature et arts de la scène et de l'écran

Luciene Guimarães de Oliveira

Sous la direction de :
Julie Beaulieu

Résumé

Cette thèse s'avère une réflexion, selon une perspective intermédiaire, sur l'espace audio-visuel et la représentation dans le cinéma de Marguerite Duras des années soixante-dix et quatre-vingts. En soulevant des questions qui sont au cœur de l'œuvre filmique de Marguerite Duras, comme la déambulation (écriture et espace), la perception de l'espace audio-visuel (l'écart entre la voix et l'image) et de la représentation du dispositif intermédiaire, ce travail met aussi l'accent sur le processus créateur.

La déambulation sera envisagée sous deux aspects. Le premier se présente comme un motif récurrent dans l'œuvre de Marguerite Duras et se trouve dans les personnages qui marchent ou errent dans les villes fictives de l'imaginaire durassien. Le deuxième aspect inscrit la déambulation comme un mouvement au sein du processus créateur de l'œuvre durassienne, et dans ce sens elle sera traitée comme un procédé. La déambulation s'inscrit également dans une perception de l'espace, faisant émerger une poétique de la flânerie dans les films qui constituent notre corpus, notamment *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner Melbourne*, *La Femme du Gange*, *Le Navire Nigh* et *Césarée*.

L'espace audio-visuel fait l'objet de la deuxième partie de la thèse. L'écart apparent entre le son et l'image du cinéma durassien sera abordé comme une combinaison audio-visuelle. Ainsi, l'audio et le visuel sont complémentaires; leur combinaison influence et transforme la perception du public. La thèse met l'accent sur la nature transmédiatique de l'œuvre durassienne, suivant les emprunts, les échanges, les transferts qui s'opèrent du texte au film et du film au film. Nous considérerons ces opérations transmédiales comme une forme de poétique du déplacement.

Quant à la représentation, certains films de Marguerite Duras, dont *Agatha et les lectures illimitées* et *L'Homme atlantique*, oscillent entre les effets d'opacité et de transparence. Ces rapports transmédiaux seront abordés au final selon les phénomènes de la remédiation.

Abstract

This thesis turns out to be a reflection, from an intermedial perspective, on the audiovisual space and on the representation of Marguerite Duras's cinema of the seventies and eighties. By raising questions that are at the heart of Marguerite Duras' filmic work, such as wandering (writing and space), the perception of audiovisual space (the gap between voice and image) and the representation of the intermedial device, this work also emphasizes the creative process.

The *déambulation* will be considered from two aspects. The first highlights it as a recurring motif in Marguerite Duras's work, making itself felt in the characters who walk or wander in the fictional cities of the Durassian imagination. The second aspect inscribes the *déambulation* as a movement within the creative process of the Durassian work, and in this sense, it will be treated as a process. Thus, the *déambulation* is also part of a perception of space by arousing a poetics of strolling in the films that constitute our corpus, in particular *Les mains négatives*, *Aurélia Steiner Melbourne*, *La Femme du Gange*, *Le Navire Nigth* and *Césarée*.

The audio-visual space is the subject of the second part of the thesis. The apparent gap between sound and image in Durassian cinema will be approached as an audio-visual combination. Thus, the audio and the visual are complementary; their combination influences and transforms public perception.

We will again emphasize the transmedial nature of the work, taking into account the exchanges, the transfers that transit from text to film and from film to film. We consider these transmedial operations as a poetics of displacement.

As for representation, certain films by Marguerite Duras, such as *Agatha et les lectures illimitées* and *L'Homme atlantique* oscillate between the effects of opacity and transparency. These transmedial relationships will be approached according to the phenomena of remediation.

Table des matières

Résumé _____	II
Abstract _____	III
Table des matières _____	IV
Liste des figures _____	VII
Remerciements _____	VIII
Introduction _____	1
PARTIE 1 – DÉAMBULER _____	16
CHAPITRE 1 _____	16
La poétique de la déambulation dans l'œuvre durassienne _____	16
1.1 Autour de la déambulation _____	16
1.2 Déambuler dans un espace durassien _____	17
1.2.1 La déambulation dans le « cycle indien » _____	22
1.2.2 La liquidité chez Duras _____	26
1.2.3 « Les lieux de Marguerite Duras » : l'espace de création _____	27
1.3 L'écriture durassienne : un espace d'errance _____	30
1.4. Le motif de la déambulation _____	33
1.4.1 Les facettes de l'errance _____	33
1.4.2 L'errance chez les personnages durassiens _____	36
1.4.3 Le marcheur flâneur _____	38
1.4.4 La diaspora comme errance chez Aurélia Steiner _____	42
1.5 LA DÉAMBULATION COMME UN PROCÉDÉ _____	44
1.5.1 Une poétique du déplacement _____	44
1.5.2 Déambulation et écriture _____	46
1.6 Déambulation et <i>found footage</i> _____	53
1.6.1 Définition du <i>found footage</i> ou cinéma du remploi _____	53
1.6.2 Le <i>found footage</i> dans le cinéma durassien _____	55
1.7 La poétique du déplacement sous la loupe de l'intermédialité _____	59
1.7.1 Le contexte intermédial _____	59
1.7.2 Le cinéma : médium ou média ? _____	66
1.7.3 La coprésence des médias dans les lieux de création durassiens _____	68
CHAPITRE 2 _____	72
Le dispositif du cinéma durassien : la déambulation dans l'espace filmique _____	72

2.1 Le projet cinématographique de Marguerite Duras _____	74
2.1.1 Du littéraire au filmique et le « refuge » au cinéma : les années 1970 _____	74
2.1.2 Passer derrière la caméra _____	76
2.2 Le cinéma sous la plume de Duras _____	81
2.2.1 L'écriture des scénarios _____	81
2.2.2 Duras : cinéaste _____	85
2.3 L'approche intermédiaire dans la critique durassienne _____	89
2.3.1 La poétique durassienne : hybridité, cinéματο-graphie et entrécriture _____	89
2.4 Le cinéma durassien et la perception du public _____	94
2.5 Le dispositif dans le cinéma durassien : la machine, le public, la représentation. _____	103
2.6 La poétique de la déambulation dans l'espace filmique _____	104
2.6.1 <i>Le Navire Night</i> : cartographier le territoire du désir _____	107
2.6.2 Filmer le désastre du film : le processus créateur du film <i>Le Navire Night</i> _____	111
2.6.3 Déambuler et flâner : dévoiler le parcours du film _____	115
2.6.4 Le plan de travail et de tournage _____	120
2.6.5 La flânerie dans l'espace filmique de <i>Les Mains négatives</i> _____	126
2.6.6 <i>Césarée</i> et <i>Dialogue de Rome</i> : les échanges transmédiaux _____	129
PARTIE II - ÉCOUTER / VOIR : ENTREVOIR _____	135
CHAPITRE 3 _____	135
L'espace sonore et visuel dans le cinéma de Marguerite Duras _____	135
3.1. Introduction _____	135
3.2. Les enjeux de l'espace cinématographique et de la perception audio-vision _____	138
3.3 La voix, le son, la musique et l'image : l'espace sonore du film _____	139
3.4 Entre l'image invisible et la voix voyeuse : <i>Aurélia Steiner Melbourne</i> _____	145
3.5 L'espace audio-vision dans le film <i>Son nom de Venise dans Calcutta désert</i> _____	149
3.6 Les voix voyeuses de <i>La Femme du Gange</i> _____	156
3.7 Le processus créateur de <i>La Femme du Gange</i> _____	162
3.8 La voix et le regard dans le film <i>L'Homme atlantique</i> _____	168
3.9 Le « spectateur démonté » _____	174
CHAPITRE 4 _____	176
Le dispositif durassien : entre opacité et transparence _____	176
4.1 La remédiation : « Le cinéma durassien existerait-il sans la littérature ? » _____	181
4.2 Les médias et le cinéma durassien _____	188
4.3 Une poétique de la transmédiation _____	191

4.3.1 La transparence et l'opacité sous l'approche intermédiaire _____	195
4.4 <i>Agatha et les lectures illimitées</i> (1980) : la transmédiation du théâtre au film _	198
4.4.1 <i>Agatha et les lectures illimitées</i> : théâtre-film ? _____	201
4.4.2 L'opacité dans la mise en scène filmique : l'effet miroir _____	208
4.4.3 Le jeu d'acteurs : le corps comme un média _____	216
4.5 La mise en scène de <i>L'Homme atlantique</i> _____	223
4.6 <i>La Mer écrite</i> : déambulation et transmédiation de l'espace _____	230
4.6.1 L'effet d'opacité entre texte et image dans <i>La Mer écrite</i> _____	233
4.6.2 L'expérience spectatorielle durassienne au cœur de la transmédialité ____	237
Conclusion _____	244
Bibliographie _____	255

Liste des figures

- Fig. 1, 2, 3.** Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, [DVD] Benoit Jacquot Vidéo. 1974 [1979], 90 min. p.49.
- Fig. 4.** « Carte plan du centre-ville Paris » site Lonely Planet, [En ligne], <https://www.lonelyplanet.fr/carte/paris> [Consulté le 20 avril 2019.] p. 117.
- Fig.5.** *Les Mains négatives* Site Casino Luxembourg, [En ligne], <https://www.casino-luxembourg.lu/fr/expositions/un-bel-ete-3> [Consulté le 20 avril 2019.] p.119.
- Fig. 6.** Site Dérives. Tv, [En ligne], <http://derives.tv/les-mains-negatives/> [Consulté le 21 mai 2019.] p.120
- Fig 7.** Marguerite Duras, *Le Navire Night*, [film] Les Films du Losange, 1979 [2014] 94 min. p.120
- Fig. 8.** Marguerite, *Le Navire Night*, [film] Les Films du Losange, 1979 [2014] 94 min. p.121.
- Fig. 9.** Marguerite Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta désert.* [film] Benoit Jacquot Vidéo. [1976], 113 min. p.156.
- Fig. 10.** Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, (capture d'écran) Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, [1981], 36 min. p.172.
- Fig. 11.** *Agatha et les lectures illimitées*, [film], Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, Institut National de l'Audio-visuel, [1981], 83 min. p.205.
- Fig. 12.** *Agatha et les lectures illimitées*, [film], Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, Institut National de l'Audio-visuel, [1981], 83 min. p.210.
- Fig. 13 et fig. 14.** Marguerite Duras, *India Song* [DVD] [1975] FR. 120 min. p.214.
- Fig. 15.** *Agatha et les lectures illimitées*, [film], Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, Institut National de l'Audio-visuel, [1981], 83 min. p.217.
- Fig. 16.** *Agatha et les lectures illimitées*, [film], Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, Institut National de l'Audio-visuel, [1981], 83 min. p.217.
- Fig. 17.** *Agatha et les lectures illimitées*, [film], Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, Institut National de l'Audio-visuel, [1981], 83 min. p.221.
- Fig. 18.** Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, (capture d'écran) Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, [1981], 36 min. p.229
- Fig. 19.** Marguerite Duras, *La mer écrite*, Paris, Marvla, 1996. p.236
- Fig. 20.** Marguerite Duras, *La mer écrite*, Paris, Marvla, 1996. p. 237
- Fig. 21.** Marguerite Duras, *La mer écrite*, Paris, Marvla, 1996. p.239.
- Fig. 22.** Marguerite Duras, *La mer écrite*, Paris, Marvla, 1996. p.240.
- Fig. 23.** Marguerite Duras, *La mer écrite*, Paris, Marvla, 1996. p. 243
- Fig. 24.** Marguerite Duras, *La mer écrite*, Paris, Marvla, 1996. p. 244

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Julie Beaulieu, pour la disponibilité, pour la bienveillance et pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail.

Je tiens également à remercier :

Les professeur.e.s du programme Littérature et arts de la scène et de l'écran : Robert Faguy, Luis Thénon, Liviu Dospinescu, Lucie Roy et Sabrina Vervacque.

Le Département littérature, théâtre et cinéma de la Faculté des Lettres et des sciences humaines de l'Université Laval, pour la bourse Fonds d'enseignement et de recherche (FER).

La révision de Martha Tremblay-Vilao et Gabriel Laverdière, ainsi que leur précieuse amitié.

Mes collègues : Maria Taboza, Marie-Catherine Rombaut, Paula Rojas et Bertold S. Murillo, pour m'avoir accueilli à bras ouverts dans le groupe d'études sur l'intermédialité ainsi que pour leur soutien moral au long de ces années.

Mes collègues du Regroupement des arts de la scène et de l'écran (RASE), pour le soutien de mes projets et les échanges.

J'exprime aussi ma reconnaissance envers le :

CRILCQ – Centre de recherches interuniversitaires sur la littérature et culture québécoise. Je remercie très particulièrement Elizabeth Plourde.

CRIALT – Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques, Un gros merci à Jean-Marc Larrue, Rémy Besson et à Claudia Polledri pour l'accueil chaleureux et cordial lors des séances à l'Université de Montréal.

CRIV- Communauté de recherches interdisciplinaire sur la vulnérabilité. Merci à Thierry Belleguic, Marie-Helene Doré et Claudia Funchal.

IMEC – Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine – à toute l'équipe pour leur accueil chaleureux aux archives de Marguerite Duras, le séjour de recherche en mars 2019, à Saint-Germain-la-Blanche-Herbe (Caen), Normandie

Merci à toute ma famille au Brésil et à mes proches.

Introduction

L'œuvre de Marguerite Duras est multiple et foisonnante. En plus des romans, elle rassemble des pièces de théâtre, des scénarios, des textes-films, des chroniques journalistiques et des films. Elle couvre un demi-siècle et, en ce sens, Bernard Alazet remarque, dans la préface des *Œuvres complètes* dont l'édition paraît à l'occasion du centenaire de l'écrivaine, dramaturge et cinéaste, en 2014 :

Marguerite Duras eut la chance des dates : elle naît en 1914, là où les historiens font commencer le XX^e siècle ; elle meurt en 1996, entre la chute du Mur et celle des tours, dans ce creux des événements où l'on put croire, un temps, que l'Histoire était achevée. Son œuvre se déploie au long du demi-siècle qui prend pied dans le second conflit mondial : elle en assume les ruptures littéraires, elle illustre ce moment où la littérature a cessé de se confondre avec elle-même pour devenir parfois cinématographique¹.

De surcroît, le déploiement de son œuvre coïncide avec le développement des médias qui sont alors institutionnalisés au cours du XX^e siècle, notamment l'évolution du cinéma, l'avènement et la consolidation de la télévision en plein essor dans les années 1960 et 1970, puis l'arrivée de la vidéo dans les années 1980. Tous ces médias ont influencé non seulement la vie, mais également les projets de l'écrivaine, et ont certainement eu un impact sur son œuvre. Au long de sa carrière, la trajectoire de Duras a intégré tous ces médias, entre le cinéma, la télévision, la vidéo, sans oublier le théâtre et un projet à cheval entre le texte et l'image photographique. En plus d'explorer ces médias dans sa création, elle a su cultiver des croisements féconds entre la littérature, le théâtre, le cinéma et la photographie.

Notre recherche porte plus spécifiquement sur le cinéma de Marguerite Duras en délimitant une période prolifique de sa production, soit les années soixante-dix et le début des années quatre-vingts. Duras consacre la décennie des années soixante-dix à sa création cinématographique, sans jamais abandonner l'écriture. Il s'agit d'une période dans laquelle la publication des romans est toutefois délaissée au profit de ses textes-films. Sa filmographie, qui débute en 1967 (*La*

¹ Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Brigitte Ferrato-Combe, Robert Harvey et Julien Piat, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. x.

musica), compte 19 films, comprenant des long-métrages, des moyen métrages et des courts-métrages². Le corpus de notre recherche se concentre sur les films *La Femme du Gange* (1974), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), *Le Navire night* (1979), *Césarée* (1979), *Les Mains négatives* (1979), *Aurélia Steiner – Melbourne* (1979), *Aurélia Steiner – Vancouver* (1979), *Dialogue de Rome* (1982), *Agatha et les lectures illimitées* (1979) et *L'Homme atlantique* (1981). Néanmoins, nous référerons ponctuellement à certains procédés filmiques des films *India Song* (1975) et *Le Camion* (1977). Les procédés formels utilisés pour ces films qui ont un style cinématographique particulier est néanmoins pertinent pour notre recherche. Ce corpus, représentatif du cinéma durassien couvrant cette période, se caractérise par l'apparent écart entre l'image et le son, c'est-à-dire que la bande-image ne s'accorde pas exactement avec la bande-son. Ce procédé est abordé par la critique durassienne comme une « dissociation », une « désynchronisation » ou une « désolidarisation » entre la bande-son et la bande-image, termes utilisés afin de soutenir une autonomie de la voix *off* au détriment de l'image. C'est justement cette question que l'on mettra de l'avant dans notre recherche. En outre, notre étude se positionne à contrecourant de l'argument unanime de la séparation son/image soutenue par la critique durassienne. Ainsi, nous proposons de traiter cette apparente division du son et de l'image en tenant compte de l'harmonie spatiale unissant ces éléments. Antoine Gaudin suggère « [l']« image-son » : c'est par ce terme que sera désignée l'image de cinéma envisagée dans son être visuel-sonore indivisible, indépendamment des conditions techniques objectives de sa restitution³. » Ce phénomène audio-vision est compris dans le sens où l'entend Michel Chion. En effet, ce théoricien l'appréhende comme une « combinaison audio-visuelle, une perception influence l'autre et la transforme : on ne « voit » pas la même chose quand on entend ; on n'« entend » pas la même chose quand on voit⁴. » Or, on suppose que la tendance à diviser le son et l'image ne se limite pas qu'à la critique du cinéma durassien. D'après Chion, cette tendance s'inscrit dans

² La liste des films des années soixante-dix et quatre-vingts est la suivante : *Jaune le soleil*, (1971) *Nathalie Granger* (1972), *La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975), *Baxter, Vera Baxter* (1976), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), *Des Journées entières dans les arbres* (1976), *Le Camion* (1977), *Le Navire night* (1979), *Césarée* (1979), *Les Mains négatives* (1979), *Aurélia Steiner – Melbourne* (1979), *Aurélia Steiner – Vancouver* (1979), *Agatha et les lectures illimitées* (1981), *L'Homme atlantique* (1981), *Dialogue de Rome* (1982) et *Les enfants* (1985).

³ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 159.

⁴ Michel Chion, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, Kobo e-pub.

une manière plutôt conventionnelle d'aborder le cinéma comme un art visuel « et de dire “voir” un film, une série, une émission, en négligeant la modification introduite par la présence d'un son synchronisé⁵ ». Il poursuit : « Le problème ne se pose donc plus d'une supposée redondance entre les deux domaines, ni d'un rapport de forces entre eux (la fameuse question, posée dans les années 1970 : « lequel est le plus important, le son ou l'image ? »)⁶. » Cette étude se consacre donc à déconstruire ce rapport de force entre l'opposition du son et de l'image en réfléchissant sur le cinéma durassien en tant que dispositif de représentation intermédiaire. Ce dispositif tient compte également d'un jeu qui s'établit au cœur du cinéma narratif de Marguerite Duras, soit une oscillation entre la transparence et l'opacité, qui tend à dévoiler son dispositif. Ainsi, le jeu de miroir dans les films *Agatha et les lectures illimitées* et *L'Homme atlantique* déploie non seulement l'espace filmique et suscite également un discours réflexif sur le dispositif. Dans le cadre de cette recherche, nous ferons notamment appel à la notion de remédiation de Richard Grusin et Jay David Bolter⁷.

Une combinaison de voies théoriques

Les études sur l'œuvre durassienne se divisent en plusieurs perspectives : l'Histoire et le lien intime avec la Shoah, l'articulation entre mémoire et oubli, l'angle autobiographique et les études féministes, voire les études lacaniennes⁸. Compte tenu de la vaste production intellectuelle sur l'auteure et son œuvre, ces différents aspects de l'œuvre durassienne convoquent une variété de discours et de voies théoriques⁹ à emprunter et démontrent, par le fait même, le fort intérêt suscité par son œuvre.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press, 1999.

⁸ À propos du roman *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Lacan a écrit : « L'artiste précède le psychanalyste et il n'a pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie. C'est précisément ce que je reconnais dans *Le ravissement de Lol V. Stein* où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne. » Jacques Lacan, Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein, 1965 [En ligne] http://www.litt-and-co.org/citations_SH/1-q_SH/lacan-duras.htm [Consulté le 07 juillet 2020.]

⁹ L'œuvre de Marguerite Duras, surtout sa production littéraire, a non seulement fait l'objet de nombreuses études, mais elle s'avère aussi être l'une « des plus analysées au monde », selon le constat de Robert Harvey dans *Les écrits de Marguerite Duras : Bibliographie des œuvres et de la critique 1940-2006*. Cet ouvrage, paru

En 2002, afin d'établir un état des lieux de la critique durassienne, Alazet publie un bilan critique, *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*. Celui-ci « se propose d'être l'écho des réflexions qui nourrissent les rencontres de chercheurs autour de Duras.¹⁰ » Ainsi, « le discours critique accompagne Duras depuis une trentaine d'années et redit, selon ses procédures propres, ce que cette œuvre a su déposer et faire vivre durant la seconde moitié du XX^e siècle.¹¹ » Selon Alazet, l'écriture de Marguerite Duras devient « un carrefour de tension », puisque les différents discours qui s'y trouvent « sont appelés à dialoguer avec elle¹² ». Il s'agit de revisiter les discours produits par la modernité tels que la stylistique, la sémiologie, la philosophie et la psychanalyse, cette dernière étant la plus investie, selon Alazet. Dans cet esprit,

si les années soixante-dix et quatre-vingts ont produit sur cette œuvre, dans un temps contemporain à celui de sa production, des interprétations informées par la psychanalyse, l'analyse féministe ou la philosophie, et si ces réflexions ont permis à plus d'un titre de mieux saisir le sens et l'impact de l'œuvre dans le champ des Sciences humaines, elles laissent à défricher tout ce qui, d'un texte littéraire, échappe aux savoirs constitués, tout ce qui fait de lui un territoire plus complexe et fuyant, celui de la littérature¹³.

Bien que la littérature ait été largement explorée, en revanche, on trouve moins d'articles et d'ouvrages portant exclusivement sur le cinéma durassien. C'est pourquoi Jean Cléder soutient que le cinéma durassien est, d'une part, « assez mal connu¹⁴ » et que les études littéraires « abordent les films comme de simples extensions de l'espace textuel¹⁵ », et, d'autre part, que la critique cinématographique isole les films durassiens. On voit cet isolement comme une sorte de punition de l'auteure car elle aurait malmené les règles du « jeu cinématographique¹⁶ ». Cet état de fait justifie notre intérêt à privilégier le cinéma

en 2009, a recensé exhaustivement les travaux publiés sur l'auteure de 1940 jusqu'à 2006 et a dénombré près de 3.000 références pour l'œuvre critique.

¹⁰ Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, 2002, p. 9.

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

¹³ Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris/Caen, Lettres modernes/Minard, 2002, p. 9.

¹⁴ Jean Cléder, « Introduction », dans Jean Cléder (dir.), *Marguerite Duras, le cinéma. Études cinématographiques*, n° 73, Caen, Lettres Modernes Minard, 2013, p. 10.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Id.*

durassien afin de mieux comprendre non seulement sa forme, ses procédés et sa poétique et aussi son dispositif de représentation.

Cette recherche est axée sur une combinaison de voies théoriques : les études durassiennes, les études cinématographiques et les études intermédiales. Or, l'œuvre cinématographique des années 1970 et 1980 de Marguerite Duras est souvent abordée soit comme un cinéma littéraire (qui privilégie la suprématie du texte sur l'image), un cinéma politique (dans le sillage des contestations post-68) ou encore un cinéma de recherche (qui soulève des questions ontologiques sur le cinéma). Ces différents aspects représentent autant de tentatives de saisir un cinéma qui repose sur un écart apparent entre la bande d'images et la bande sonore. Compte tenu de ces aspects, notre étude propose de s'appuyer sur certains arguments soutenus par la critique durassienne, en prenant toutefois soin de s'en distancier pour mieux les questionner, et en s'éloignant parfois totalement de sa réflexion. En ce sens, s'intéresser, par exemple, seulement à la bande sonore (la voix *off* ou le texte lu) pour affirmer que le cinéma durassien relève du littéraire, nous engagerait dans une compréhension limitée de son œuvre. Le but de cette recherche se détourne donc de toute tentative de catégorisation du cinéma durassien. Il ne s'agit pas ici d'élucider le cinéma durassien en vue de le qualifier, ni de contredire certains auteur·e·s, mais plutôt de mettre de l'avant cet aspect encore peu étudié : le dispositif durassien et l'expérience spectatorielle d'un point de vue intermédiaire. D'abord, nous observons des réserves à affirmer que le cinéma durassien soit littéraire, car même si c'est grâce à l'écriture (des romans, des dialogues de films, à l'instar *d'Hiroshima, mon amour*) que Duras produit ses films, en revanche, son cinéma ne s'enferme ni ne se réduit à l'écriture. Ainsi, dans le cadre de cette thèse, nous traitons le cinéma durassien comme un dispositif intermédiaire, aspect qui se précisera au long de cette étude.

Quant aux études cinématographiques, les théoriciens soulignent quelques aspects des films plus connus de Marguerite Duras, notamment *India Song*. Ce dernier est vu comme le film phare de l'œuvre durassienne. Toutefois, les commentaires sont assez brefs et ne s'attardent pas à approfondir ni à véritablement analyser le cinéma durassien. D'ailleurs, *India Song* et *Le Camion* ont participé tous deux au Festival de Cannes (1975 et 1977, respectivement), ce

qui explique en partie leur popularité. À cet égard, Jacques Aumont consacre quelques mots à propos du film *India Song*, film qui propose une nouvelle façon de représenter des personnages : « Corrélativement, l'incarnation par un acteur (de chair et d'os, mais représenté filmiquement par des images et des paroles) est le mode le plus habituel de représentation du personnage de cinéma (il existe d'autres modes possibles, par exemple par le moyen de descriptions ou de narrations verbales, comme dans *India Song* de Duras) ¹⁷.»

Notre étude met l'accent sur un espace filmique qui s'articule à une perception spectatorielle. Or, le cinéma durassien des années soixante-dix suscite une réflexion sur l'espace filmique qui mène à une poétique de la déambulation. Nous ferons appel à la notion de flânerie de Walter Benjamin, afin de discuter de la déambulation par travelling dans le centre-ville parisien, mouvement qui s'arrime à une perception spectatorielle. Par ailleurs, nous croyons que les propos du philosophe pourraient se tailler une place dans les études intermédiales. Nous verrons ainsi que la déambulation participe de l'œuvre durassienne en tant que motif et procédé. Comme procédé, la déambulation s'inscrit dans une poétique du déplacement, c'est-à-dire dans l'acte de déplacer des éléments d'un média à l'autre, synthétisant une dynamique des opérations et des transferts. De fait, l'acte de déplacer suggère des glissements, des reprises, des répétitions et des échanges.

Enfin, les études intermédiales sur lesquelles nous nous appuyons dans le cadre de cette recherche approfondissent les rapports, les emprunts, les transferts, les échanges et les croisements au sein des médias. Pour ce faire, nous ferons appel aux notions des intermédialistes, dont Bolter et Grusin, Irina Rajewsky, Lars Elleström de même qu'aux chercheurs du CRIalt – Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques de l'Université de Montréal, ce dernier ayant fortement contribué au cadre théorique de notre étude¹⁸. Quant au thème de l'irreprésentable, il sera pertinent de faire appel à des philosophes comme Gilles Deleuze, mais surtout à Jacques Rancière, puisque sa théorie

¹⁷ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, Kobo e-pub.

¹⁸ J'aimerais souligner que dans notre parcours de thèse, les rencontres, les colloques et les échanges autour du CRIalt ont été stimulants et ont contribué significativement à notre recherche.

s'intéresse à la fois au cinéma, au théâtre et au spectateur, convoquant par le fait même plusieurs médias.

La démarche intermédiaire de Marguerite Duras et les études intermédiales

La démarche esthétique de Marguerite Duras repose sur des rapports intermédiaux. Les entretiens qu'elle a donnés au long de sa trajectoire d'écrivaine et de dramaturge, puis de cinéaste, témoignent d'un processus créateur oscillant entre le texte, le théâtre et le film. En fait, chez Duras, le caractère intermédiaire de son œuvre est étroitement lié à la conception de ses projets. Les commandes de pièces de théâtre et même de films (c'est le cas du court-métrage *Dialogue de Rome*, une commande de la télévision italienne RAI) ont sans aucun doute influencé la manière dont son œuvre s'est élaborée. De fait, l'intermédialité intervenait parfois à même la genèse de l'œuvre. À cet égard, les archives de Marguerite Duras révèlent que la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein*, son roman le plus célèbre publié en 1964, « serait un début de pièce de théâtre¹⁹ » dans la première version du texte. La réponse à une commande de Peter Brook déclinait cette version : « inaboutie, la pièce serait devenue un projet de film pour la télévision, sous le titre du *Bal de S. Thala*, avant de prendre sa forme définitive de roman²⁰. » Ainsi, le parcours de la création de l'œuvre durassienne est marqué par des projets inachevés – textes, films, spectacles – qui n'ont pas réussi à voir le jour, mais démontrent d'un même geste la vigueur et le dynamisme du processus créateur de l'écrivaine et cinéaste. En outre, si ce processus éclectique de création stimule ses premiers pas en tant que cinéaste, il révèle, dans sa germination, une nature transmédiatic, c'est-à-dire une transition d'un média à l'autre. C'est pourquoi dans les années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, période qui délimite le corpus de cette recherche, Duras a réalisé autant de films qu'elle a publié de livres, proposant une sorte de « texte-film », nommé ainsi en raison de sa forme qui s'éloignait du scénario traditionnel²¹. Voilà des pistes qui nous invitent à explorer l'œuvre durassienne sous la perspective intermédiaire. De plus, notons que, dans le passage du livre au

¹⁹ Sophie Bogaert, « Quelques remarques sur les fonds Marguerite Duras à l'IMEC », dans Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, UGA éditions, 2012, Kobo e-pub.

²⁰ *Id.*

²¹ Les films précèdent les livres, sauf *Agatha*, publié en 1980, et le film *Agatha et les lectures illimitées*, sorti en 1981.

film ou à la scène, Duras n'a jamais conçu les transferts et échanges d'un média à l'autre comme une adaptation. Elle avait toujours en tête des questionnements, comme on peut le constater dans cet entretien :

Pour passer au théâtre, un texte littéraire doit être construit très strictement, chose qui se produit très rarement. Il doit être avant tout redimensionné : on pourrait s'en tenir aux dialogues, mais ils ne suffisent pas. De là une certaine difficulté à rendre quelques évocations ineffables qui relèvent de la magie de l'écrit et que le cinéma, dans une moindre mesure, est capable de rendre, grâce à des effets techniques²².

Pour cette raison, nous avons choisi de ne pas interroger le passage du texte au film sous la loupe d'une théorie de l'adaptation ou de la transécriture, au risque de restreindre le processus des transferts qui s'opèrent entre la littérature, le cinéma et le théâtre. Ainsi, nous croyons que ces opérations ouvrent un champ d'étude plus large, celui des rapports transmédiaux. On ne comprend toutefois pas les réserves de la cinéaste concernant les procédés théâtraux qui offrent pourtant autant de possibilités que le cinéma. Bien entendu, l'œuvre de Marguerite Duras s'inscrit dans le contexte de la période médiatique ; or, la période post-médiatique, instaurée par le numérique, privilégie une vaste possibilité vidéoscénique au théâtre.

Les archives de Marguerite Duras à l'IMEC et le processus créateur de l'œuvre

La visite des archives de Marguerite Duras conservées à l'IMEC – Institut Mémoires de l'Édition contemporaine²³ contribuent davantage à notre recherche. Situé à l'Abbaye d'Ardenne dans une commune tout près de Caen, en Normandie, l'IMEC conserve les fonds Marguerite Duras depuis 1995. C'est l'auteure elle-même qui a déposé une partie du fonds, puis son fils, Jean Mascolo, qui a réalisé *Duras film* (1981) avec Jérôme Beaujour. Le fonds a aussi compté sur la contribution de son dernier éditeur, P.O.L., ainsi que sur Monique Antelme, la seconde épouse de Robert Antelme (mari de Marguerite Duras pendant la guerre).

²² Leopoldina Pallota della Torre et Marguerite Duras, *La passion suspendue, entretiens avec Leopoldina Pallota della Torre*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 108.

²³ Nous avons pu consulter le Fonds Marguerite Duras à l'IMEC, en France, grâce à une bourse FER – Fonds d'enseignement et de recherche, octroyée par la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Laval. La visite a eu lieu pendant le mois de mars 2019.

Défricher les dossiers de l'inventaire Marguerite Duras, les ébauches des scénarios ratés et corrigés, et les notes sur son écriture constitue non seulement un accès à la genèse de son œuvre ; cela permet, en plus, de suivre son processus créateur. Or, ce processus est sans aucun doute dévoilé comme étant de nature intermédiaire. Comme le souligne Sylvie Loignon dans *Les archives de Marguerite Duras*, d'une part, la perspective génétique « inscrit l'œuvre dans l'histoire de sa production²⁴ » ; d'autre part, une telle perspective rencontre un éclairage poétique. Notre recherche s'intéresse donc aux choix opérés par l'écrivaine et cinéaste. Ainsi, la perspective génétique permettra d'interroger « le sens, la portée d'une œuvre sans cesse en mouvement », mots qu'on emprunte à Loignon pour annoncer ce qui suivra au cours de cette thèse. Ainsi, bien que la plupart des archives du Fonds Marguerite Duras à l'IMEC soit constituée des manuscrits de l'œuvre romanesque (de nombreux brouillons et versions pour une même œuvre), elle comprend aussi des synopsis et des scripts pour l'œuvre théâtrale et cinématographique. En ce qui concerne le cinéma, les plans de travail et les plans de tournage s'avèrent essentiels afin d'interroger la conception des films du corpus à l'étude, ainsi que le mouvement et le dynamisme de la création durassienne.

La poétique de déambulation

Cette thèse sera divisée en deux parties, énoncées par le biais de mots-clés qui déclinent notre réflexion. Dans la première partie, « Déambuler », nous mettrons de l'avant la poétique de déambulation qui s'inscrit dans l'œuvre durassienne, motif et procédé qui se prolongent de la littérature au cinéma. Déambuler, marcher, flâner sont des verbes d'actions identifiés dans le mouvement cyclique de l'œuvre, de même que dans l'errance de certains personnages durassiens. La poétique de déambulation s'inscrit également dans l'espace cinématographique, à travers le mouvement de la caméra, le travelling, omniprésent dans les films dans lesquels Duras met en scène des villes, réelles ou imaginaires : Paris, Athènes, Rome.

Dans la deuxième partie, intitulée « Écouter/voir : entrevoir », nous mettrons l'accent sur l'espace cinématographique en tant que construction audio-visuelle. Dans les films qui feront objet d'une analyse, l'audio-vision, soutenue par Michel

²⁴ Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de marguerite Duras*, op. cit., Kobo e-pub.

Chion, permettra d'envisager ces films dans une nouvelle perception spectatorielle, en privilégiant l'harmonie entre le son et l'image. Cette partie mettra également en relief la représentation du dispositif durassien, dont la tendance à l'opacité favorise une réflexivité de l'œuvre ainsi qu'une dénonciation du cinéma du leurre. Les rapports transmédiaux entre le théâtre et le cinéma et la photographie seront au cœur de cette partie.

Ainsi, le chapitre 1 cerne la notion de déambulation dans l'œuvre durassienne. Bien que notre objet soit le cinéma, le mouvement cyclique de l'œuvre durassienne impose une mise en relation avec la littérature afin de souligner une cohérence poétique dans l'ensemble de l'œuvre. De cette façon, on verra que le motif de la déambulation traverse l'œuvre de Marguerite Duras, se faisant sentir dans les personnages qui marchent ou errent dans les villes fictives inventées par l'écrivaine. Soulignons, à cet égard, quelques exemples emblématiques : le mouvement déambulatoire de Lol V. Stein dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* ; le nomadisme de la mendiante dans *Le Vice-consul* ; l'errance des personnages dans *L'Amour*, récit transmédié dans le film *La Femme du Gange*. Leurs mouvements ou parcours dessinent non seulement une cartographie des lieux, mais ils s'articulent également à l'état interne des personnages, notamment dans la folie de Lol, le bouleversement de la mendiante, l'instabilité des personnages de *La Femme du Gange*. De même, la déambulation s'inscrit en filigrane dans la conception de l'œuvre, dans la mesure où elle sera envisagée comme un procédé, compte tenu des emprunts, des répétitions et des reprises d'une œuvre à l'autre. Ces opérations sont de caractère transmédiat. De plus, suivant les observations de Térésa Faucon, le montage lui-même se rapproche de la déambulation : il s'agit de le considérer comme « un moyen simple de penser des modes d'associations (grâce aux motifs visuels et sonores rencontrés) et de mesurer cette liberté, de prendre conscience que le montage est un *déplacement* d'un plan à l'autre, d'éprouver physiquement l'intervalle que réactivera l'œil du spectateur²⁵ ».

La déambulation dans l'espace filmique sera notre objet d'étude dans le chapitre 2. Dans la conception des films durassiens, notamment *Le Navire Night* et les courts-métrages montés à partir des rushes de ce film matrice (*Les Mains négatives* et

²⁵ Térésa Faucon, *Penser, expérimenter le montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelles, 2009, p. 144.

Césarée), on remarque que la déambulation se situe à même le processus créateur filmique. Ce chapitre mettra l'accent sur le travelling en tant que forme filmique. Par exemple, dans *Les Mains négatives*, la caméra installée dans une voiture circule dans le centre-ville de Paris, dans un mouvement qui évoque la flânerie sur le plan esthétique. Ce parcours dérive de celui du film le *Navire Night* (film matrice) dont la consultation aux archives de Marguerite Duras a permis de découvrir le trajet indiqué dans le plan de tournage. En tenant compte du fait que l'image cinématographique est aussi un passage, le mouvement propre à la flânerie s'articule à une perception spectatorielle. Or, la fusion des composantes visuelles et sonores permettent une adéquation de la bande-son et de la bande-image. Ainsi, la disjonction entre la bande-son et la bande-image sera mise en évidence afin d'éclairer la conception audio-vision formulée par Chion, c'est-à-dire que le son et l'image s'harmonisent finalement dans l'espace filmique.

Sur cette base, et à l'aide de la théorie perceptive de Michel Chion, nous problématiserons l'accord ou la jonction des éléments visuels et sonores (spatiaux, temporels) en nous penchant sur l'expérience du spectateur²⁶ durassien. La théorie perceptive de Chion prend en compte le fait que le film parlant a marqué un tournant majeur dans l'histoire du cinéma. D'après Chion, l'absence des voix dans le cinéma muet laisse la possibilité au public de les imaginer pour son compte. Dans cette logique, l'on pourrait alors supposer qu'il arrive l'inverse dans le cinéma durassien, parce que la voix est mise au premier plan. Il est vrai que pour Chion, c'est le son qui « demeure toujours ce qui nous fait voir dans l'écran ce qu'il veut que nous y voyions²⁷. »

De surcroît, chez la critique durassienne, la voix s'avère souvent liée au texte ou bien représentative du texte. En ce sens, l'utilisation de la voix *off*, procédé récurrent dans le cinéma durassien qui élimine toute fonction explicative, a pour rôle de laisser place à l'imagination. En passant du livre au film, l'imagination du lectorat durassien est sollicité lorsqu'il devient public. Or, cette voix ne semble pas avoir pour seule fonction le remplacement du livre, contrairement à d'autres films

²⁶ Nous privilégierons le terme « public » ou « auditoire » dans une optique inclusive du langage. Toutefois, nous utiliserons le terme « spectateur » lorsque les auteur·e·s convoqué·e·s en feront l'usage dans leurs propres articles et ouvrages que nous citons dans cette thèse.

²⁷ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 14.

(des adaptations) où le narrateur (ou la narratrice) est une sorte de substitut de la voix littéraire. C'est le texte qui, pour Duras, est « le porteur illimité des images²⁸ ». En privilégiant l'ouverture du sens, ce procédé de la voix invite le public à prolonger imaginativement le texte, donc à voir plus que ce qui est représenté à l'écran.

Certains spécialistes conçoivent justement la pratique filmique de Marguerite Duras comme celle d'un « cinéma littéraire », la rattachant aux « nouveaux romanciers » qui ont, pour certains, également expérimenté le cinéma (l'exemple d'Alain Robbe-Grillet est sans doute le plus connu²⁹). La collaboration de Marguerite Duras (scénario) et d'Alain Resnais (réalisation), qui tous deux signent le célèbre film *Hiroshima, mon amour* (1959), témoigne d'un rapprochement entre l'œuvre de Duras et le « nouveau cinéma » qui a été précoce. Cependant, on connaît la résistance de Marguerite Duras à être rattachée au Nouveau Roman, à un mouvement ou à un genre précis. Une telle résistance rend une liberté formelle possible, soit celle de jouer avec la forme et les conventions du cinéma dominant. Or, la théorie perceptive de Michel Chion permettra de remettre en question la suprématie du texte au détriment de l'image.

Dans le quatrième chapitre, il sera question d'explorer la représentation à partir des films *Agatha et les lectures illimitées*, *L'Homme atlantique* et l'ouvrage *La Mer écrite*, un projet entre texte et images photographiques. Dans ce corpus, la représentation oscille entre les effets de transparence et d'opacité. Or, le film *Agatha et les lectures illimitées* dévoile au public, dès son ouverture, l'opération de transfert dans le passage de la pièce de théâtre *Agatha* au film. Le public se rend compte qu'il s'agit du passage d'un texte dramatique au film lorsque la page du livre est filmée en gros plan à l'écran. Puis, on écoute le texte lu en voix *off* par Yann Andrea, lecture fidèle du texte exposé dans le préambule du film. Ce dévoilement de la médiation n'est pas anodin : il semble nier toute possibilité du phénomène d'adaptation, opération qui suppose une fidélité au texte d'origine. Tel que suggéré dans le titre du film, le dispositif durassien invite le public à formuler

²⁸ Marguerite Duras, *Le Camion*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 75.

²⁹ Citons entre autres Claude Murcia, auteure de *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan Université, 1999, qui considère que le cinéma de Duras ne doit pas être séparé de la « scène littéraire française ». Concernant cette affirmation, voir l'article de Claude Murcia, « Marguerite Duras, de la littérature au cinéma, essai de contextualisation », dans Jean Cléder, *Marguerite Duras, le cinéma*, Paris, Lettres modernes, Minard, 2014, p. 13-24.

des lectures illimitées. On mettra donc de l'avant la médiation du texte au film ainsi que la réflexivité que l'opacité du média suscite.

Le public durassien

Dans *La Mer écrite*, dernière publication de l'écrivaine incluant les photographies d'Hélène Bamberger, un projet qui relève des balades en voiture dans la région de Trouville, les images suivies des textes évoquent le décor et les paysages des films durassiens. S'inscrivant dans la même poétique de déambulation observée dans les films, *La Mer écrite* fera l'objet d'un possible rapprochement avec les procédés du cinéma durassien. D'abord, ce rapprochement se fait selon l'angle de perception du public puisque le lectorat durassien identifie les images dans une impression de *déjà-vu* et dans la mesure où il reconnaît la mise en scène des films précédents. En ce sens, le lectorat durassien devient un spectateur flâneur, ou un spectateur monteur, dans le sens où l'entend Térésa Faucon³⁰, ou un spectateur émancipé, selon la notion de Jacques Rancière³¹. Ces concepts empruntés à Faucon et à Rancière nous aideront à définir le public durassien et son rôle au sein des différentes œuvres.

En plus, l'agencement des images de *La Mer écrite* peut être associé à l'acte du montage, car « sa réalisation dépendrait autant des gestes du créateur que du spectateur », comme l'explique par la suite Faucon :

Si le montage a fini par être rattaché au cinéma jusqu'à le définir, sa conception dépasse largement le septième art comme en témoigne ses théories et ses pratiques. Il pourrait être considéré comme un médium par sa force à traverser la peinture, la sculpture, la composition musicale, littéraire... En le pensant comme médium, il s'agit aussi de le libérer de son appareil, de ses opérations techniques même si elles sont fondatrices comme la coupe et la collure, en le considérant dans toutes ses puissances, dans toute sa virtualité (le terme désignant ici moins « une forme de déréalisation [qu'une] potentialité de réalisation »). Le montage serait donc avant tout performatif, interprétatif et sa réalisation dépendrait autant des gestes du créateur que du spectateur³².

D'ailleurs, il est bien connu que Duras remet en question, et à plusieurs reprises, l'authenticité du spectateur du cinéma commercial, qui, selon elle, devient un

³⁰ Térésa Faucon, *Gestes contemporains du montage, Entre médium et performance*, Amsterdam, Naima, 2017, Kobo e-pub.

³¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

³² *Id.*

simple consommateur de films de divertissement. À cet égard, elle affirmait dans un entretien donné à France Culture : « Le spectateur ne sait pas voir, il ne sait pas lire³³. » D'une part, la citation témoigne de la manière condescendante dont l'écrivaine-cinéaste percevait le spectateur du cinéma grand public. Soumis à un système de représentation imposé par le cinéma dominant, ce public, d'après Duras, n'est pas en mesure de connaître d'autres formes de cinéma. D'autre part, la remise en cause de la forme de représentation du cinéma narratif classique donne lieu au désir, de la part de la cinéaste, de faire un cinéma autrement. Par conséquent, ces éléments sont suffisants pour justifier l'émergence d'un nouveau spectateur de cinéma. En effet, dans le cinéma durassien, le rôle du lecteur-spectateur dépasse le simple fait de lire et d'imaginer. Celui-ci doit s'engager à regarder, à voir ce qui n'est pas visible. Ce n'est pas un hasard si Duras demande à plusieurs reprises à son lecteur-spectateur, tant dans sa littérature que dans son cinéma : « Voyez-vous ? ». Ce dernier se doit d'entrer dans le jeu avec une perception neuve, car ni le texte ni l'image ne révèlent ce qui manque.

À cet égard, Jacques Rancière, dans sa réflexion sur le spectateur émancipé, avance : « “Celui qui voit ne sait pas voir” que la présupposition traverse notre histoire, de la caverne platonicienne à la distanciation de la société du spectacle³⁴. » Les propos de Rancière confirment que l'émancipation du spectateur, « c'est alors l'affirmation de sa capacité de voir ce qu'il voit et de savoir quoi en penser et quoi en faire.³⁵ »

Jacques Aumont, quant à lui, discerne deux profils de spectateur qu'il fusionne en une seule catégorie : le spectateur de fiction. D'une part, il existe le spectateur qui « reçoit le film comme un discours³⁶ » : celui-ci ne perd pas de vue qu'il s'agit d'une représentation. D'autre part, il existe celui qui se laisse emporter par un désir de réalité, même s'il sait qu'il se trouve face à la fiction. Le spectateur de fiction identifié par Aumont est celui qui établit avec le film un pacte consistant à croire à

³³ Entrevue de Marguerite Duras par Michèle Baurin lors du Festival d'Hyères, en septembre 1979, diffusée par la Radio FR3 Côte d'Azur et disponible sur le site de France Culture, [en ligne]. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/marguerite-duras-festival-du-jeune-cinema-d-hyeres-1ere> [Consulté le 1er mars 2017].

³⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, quatrième de couverture.

³⁵ *Id.*

³⁶ Jacques Aumont, *Limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Montrouge, Bayard, 2014, p. 11.

la fable tout en sachant qu'il est placé devant une fiction. En ce sens, ce type de public ne se laisse pas leurrer; il s'oppose à la présumée passivité du spectateur et de la spectatrice.

PARTIE 1 – DÉAMBULER

CHAPITRE 1

La poétique de la déambulation dans l'œuvre durassienne

1.1 Autour de la déambulation

Ce premier chapitre est consacré à la notion de déambulation en tant que particularité de l'œuvre cinématographique de Marguerite Duras qui couvre les années 1970-1980. Nous montrerons que la déambulation est non seulement un aspect commun au corpus filmique à l'étude, mais qu'il s'agit aussi d'un principe organisateur de l'œuvre sur le plan formel. La déambulation intervient dans l'espace filmique en s'articulant à la perception spectatorielle au moyen du travelling. Nous explorerons ainsi la conception de l'espace, l'hybridité médiatique étant propre à l'œuvre de Marguerite Duras. Pour ce faire, la perspective des études intermédiales sera privilégiée.

Chez Duras, on constate une poétique de la déambulation à différents niveaux du processus créatif. La déambulation s'exprime sur le plan thématique et sur le plan formel de l'œuvre, c'est pourquoi nous l'envisagerons sous deux aspects. Le premier aspect met de l'avant la déambulation comme un motif par lequel elle prend plusieurs sens : la marche, l'errance, la promenade, la flânerie. Suivant nos observations, la déambulation des personnages comprend un parcours d'incertitude et d'insaisissabilité. Pensons aux premières minutes du film *La Femme du Gange*, où l'on voit des personnages qui marchent au bord de la mer. Le motif de la marche devient le nœud du récit filmique, en corrélation avec le rythme du film, sa lenteur. Pensons aussi au court-métrage *Les Mains négatives*, où la caméra arpente les rues du centre-ville de Paris, au matin, dès l'aube; et également au film *Les dialogues de Rome*, où la caméra se promène en travelling dans la nuit.

Concernant les personnages durassiens, nous interrogerons leur perpétuelle démarche existentielle. Leur parcours est-il réflexif, existentiel, esthétique ? Il faut tenir compte des espaces « intérieurs » des personnages et de leur articulation avec l'espace « extérieur », constitué par les paysages durassiens. Il s'agit d'un aspect

récurrent dans l'œuvre que nous mettrons en évidence au fil de notre étude. Puisque l'œuvre durassienne rassemble plusieurs espaces, ce qui relève de sa nature intermédiaire, il s'agira aussi de les identifier et de les qualifier. En outre, dans le passage du littéraire au filmique, une certaine conception de l'espace s'impose, un espace avec un potentiel médiatique.

Pour ce qui est du second aspect, la déambulation sera appréhendée sur le plan formel comme un procédé. En effet, elle consiste aussi en un principe de structuration de l'œuvre; en cela, elle fait partie du processus créateur de l'écrivaine et cinéaste. La déambulation se manifeste notamment par des éléments, des pratiques, des conduites à l'intérieur de l'œuvre, qui reposent sur la reprise, le réemploi et la réécriture. Nous allons démontrer comment ces indices parviennent à confirmer cette hypothèse.

Comme notre recherche porte sur le corpus filmique des années 1970-1980, nous nous porterons également notre attention sur l'espace cinématographique. Comme l'affirme Antoine Gaudin, « tourner un film, le mettre en scène, le sonoriser, le monter, c'est toujours faire apparaître, découper, organiser, modeler un espace³⁷ ». Nous nous intéressons à cette organisation de l'espace du cinéma durassien en tenant compte de la perception spectatorielle. En plus, compte tenu du caractère intermédiaire de l'œuvre, nous ferons régulièrement référence aux textes littéraires. Cependant, la déambulation dans l'espace sonore et visuel fera l'objet d'un chapitre particulier dans le cadre de notre étude³⁸.

1.2 Déambuler dans un espace durassien

D'abord, l'acte même de déambuler engendre nécessairement un rapport particulier à l'espace. Dans l'œuvre de Marguerite Duras, le paysage est omniprésent et fortement attaché à l'imaginaire de l'écrivaine. En parcourant son œuvre littéraire et filmique, on remarque vite à quel point le paysage s'impose, et ce, même dans les titres, dans les livres comme dans les films. Cela apparaît déjà dans le roman *Un Barrage contre le Pacifique*, paru en 1950, dans lequel les plaines de l'enfance de Duras sont évoquées; *India Song* (1974) et *Son nom de Venise dans*

³⁷ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p.5.

³⁸ Voir le Chapitre 2 qui suit, « Le dispositif du cinéma durassien : la déambulation dans l'espace filmique ».

Calcutta désert (1976), de même que le film *L'Homme atlantique*, sorti en 1981, qui met en scène la mer de la côte normande; et cela va jusqu'à *La Mer écrite*, la dernière publication de Duras, parue en 1996. D'ailleurs, ce dernier livre relève d'un parcours déambulatoire en voiture dans lequel des photographies de la région de Trouville sont suivies de textes.

Pour la critique durassienne, l'omniprésence des paysages dans l'œuvre de Marguerite Duras se présente comme une poétique qui a d'ailleurs fait l'objet d'un ouvrage collectif dirigé par Anne Cousseau. Elle rappelle que « rares sont les œuvres de Marguerite Duras, littéraires ou cinématographiques, qui ne s'articulent pas étroitement à un paysage³⁹ ». En effet, pensons aux paysages maritimes de la côte normande des films *Agatha et les lectures illimitées* ainsi qu'à *La Femme du Gange* et à tous les textes appartenant au cycle indien qui précède ce dernier en tant que matrices littéraires. L'espace où déambulent les personnages repose sur une construction poétique issue de l'imaginaire de l'auteure. Les paysages asiatiques de l'enfance et les paysages maritimes de la côte normande – décors pour ses films – s'amalgament par cet imaginaire, autant dans sa littérature que dans son cinéma. Comme le remarque Joëlle Pagès-Pindon, le cycle indien constitue « un noyau matriciel inséparable de l'imaginaire durassien⁴⁰ ».

L'Indochine de son enfance et de son adolescence c'est d'abord un pays d'eaux (celle du fleuve Mékong et de l'océan Pacifique) et de forêts, une nature sauvage à la fois fascinante et hostile [...]. Ces espaces *utopiques* au sens étymologique du terme – c'est-à-dire non assignables à un lieu précis – hanteront toute l'œuvre durassienne; situés tantôt dans l'Océan Pacifique, tantôt dans l'Atlantique ou sur les boucles de la Seine, ils auront pour nom S. Thala, T. Beach, Calcutta ou Sadec, Savannah, Trouville ou Vitry⁴¹.

Dans cette cartographie utopique, Duras fabrique une Inde, invente des villes, comme S. Thala, dérivée de Thalassa, nom grecque qui signifie la mer. Elle place le rivage de S. Thala dans les sables de la plage de Trouville. Florence de Chalonge confirme ce détournement du réel par le biais des « emprunts à la géographie du

³⁹ Anne Cousseau, « Poétique du paysage », dans Anne Cousseau (dir.), *Marguerite Duras, paysages*. Paris, Lettres Modernes Minard, v. 5, 2017, p. 29.

⁴⁰ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, 2001, p. 37.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

monde⁴² » et qui « n'engage pas une *mimesis* conçue comme dérivée du réel⁴³. » D'ailleurs, dans *India Song*, l'écrivaine elle-même prévient le spectateur-lecteur que « toutes les références à la géographie physique, humaine, politique, sont fausses⁴⁴ ». En effet, cet espace n'est pas conçu dans une perspective réaliste : il s'agit bien d'une construction fictive qui rompt avec les contraintes représentatives. À côté de ces villes imaginaires s'ajouteront d'autres villes réelles : Vancouver et Melbourne. Cependant, même si celles-ci sont situées géographiquement, elles ne sont pas liées à des images de référence et restent dans l'abstraction. Le lecteur-spectateur⁴⁵, ne trouvant pas de repères dans la vraie géographie, doit recourir à son imagination pour organiser le monde « largement fantasmatique » de l'univers durassien, comme le note Madeleine Borgomano :

la géographie durassienne, toujours largement fictive, ne subvertit pas ouvertement les règles d'une représentation « réaliste » du monde, elle les fait sournoisement déraiper, vers un monde largement fantasmatique. Elle crée des villes imaginaires auxquelles, par un effet de lecture, elle parvient à donner une existence très intense, peut-être en partie grâce à leur récurrence, avec variations, dans les textes successifs⁴⁶.

Effectivement, la récurrence des paysages dans les textes et films durassiens crée une cohérence sur le plan esthétique et semble procéder d'un désir d'unité de l'œuvre, aspect qui sera exploré plus loin.

Un dépaysement par rapport aux villes est suscité comme pour créer un espace idéal pour la déambulation des personnages durassiens, qui se livrent à l'errance. Melbourne, Vancouver, ces villes qui accueillent le parcours d'Aurélia Steiner sont seulement évoquées, elles ne sont pas représentées. Dans le cinéma s'opère également un détournement de la représentation : Duras déplace Vancouver sur la côte normande et Melbourne sur la Seine à Paris. Dans *La Mer écrite*, même si des images photographiques de la côte normande assurent au public qu'il s'agit véritablement d'images porteuses de mémoire, porteuses d'histoire, l'auteure subvertit également la représentation en remettant en cause le référent de l'image

⁴² Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction, le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2005, p. 67.

⁴³ *Id.*

⁴⁴ Marguerite Duras, *India Song texte théâtre film*, Paris, Gallimard, 1973, p. 9.

⁴⁵ Bien qu'on emploie la tournure neutre, nous respectons et privilégions la forme de féminisation du texte. Donc, considérez dans ce cas la forme lectrice et spectatrice.

⁴⁶ Madeleine Borgomano, *Le Ravissement de Lol. V Stein, de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997, p. 65.

et des lieux. Ou encore, lorsque la cinéaste met en scène la ville de Paris, dans le court-métrage *Les Mains négatives*, et qu'elle invite le public à déambuler dans la nuit du centre-ville, la représentation évoque en fait la colonie d'Indochine, comme Duras l'explique dans *La Couleur des mots*. Les rues de Paris deviennent des « avenues coloniales⁴⁷ » ou, comme l'écrivaine l'affirme, « une donnée coloniale de l'humanité⁴⁸ ». La représentation de ces lieux est détournée afin d'évoquer le passé asiatique de l'écrivaine. Comme le confirme Dominique Noguez, « les lieux de Marguerite Duras, c'est évidemment l'Indochine d'avant la guerre, c'est Trouville, les plages de la Manche, de l'Atlantique, c'est Nevers, c'est la Seine-et-Oise (ou les Yvelines)⁴⁹. »

Chez Duras, « le réel doit être fictionné pour être pensé⁵⁰ ». Telle est la réflexion de Jacques Rancière dans *Le partage du sensible* sur le rapport de l'historicité et de la littéralité. La notion de récit, d'après Rancière, « nous enferme dans les oppositions du réel et de l'artifice où se perdent également positivistes et déconstructionnistes⁵¹ ». Dans l'œuvre de Marguerite Duras, la fiction se mêle avec l'histoire pour ensuite s'éloigner de la représentation, voire pour réfléchir sur la représentation du réel. C'est le cas du personnage d'Aurélia Steiner, dont l'identité est fragmentée à travers la diaspora des Juifs, personnage dont la voix *off* de Marguerite Duras évoque l'existence dans les courts-métrages sans pour autant qu'il soit représenté à l'écran. Bien que ce livre ne figure pas dans notre corpus, il est pertinent de mentionner *La Douleur*, récit hybride entre journal intime, roman et autobiographie, dans lequel Duras raconte le drame de Robert Antelme, son mari de l'époque, militant pendant l'occupation allemande et prisonnier dans un camp de concentration. Ces récits sont liés sur le plan thématique : les vies des personnages y sont traversées par l'horreur d'Auschwitz. D'ailleurs, un récit construit avec une mémoire défaillante, qui oublie et qui répète, dans la suite du journal, les jours de la même semaine, dans l'effort de raconter telle expérience indicible. De même, on pourrait mentionner la genèse du texte *Les Mains négatives* pour lequel Duras dit avoir visité des grottes préhistoriques tout près d'Altamira,

⁴⁷ Marguerite Duras, *Les Yeux Verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 138.

⁴⁸ Marguerite Duras, Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, Paris, Benoit Jacob, 2001, p. 178.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁰ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, Kobo e-pub.

⁵¹ *Id.*

où elle a vu l’empreinte des mains négatives sur ses parois. L’image, supposément des mains féminines, sert de motif de réflexion sur les traces de l’écriture et le désir d’expression à travers l’art, dont la matière première est la lumière. Si la reprise et la répétition sont des procédés qui sont au cœur de l’œuvre durassienne, dans cet extrait de *L’Amour*, un dialogue a lieu avec le texte des *Mains négatives* : « L’histoire. Elle commence. Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière. Mais elle devient maintenant visible. C’est sur le sable que déjà elle s’implante, sur la mer⁵². » Duras évoquerait-elle sa propre démarche artistique, celle du passage de la littérature au cinéma, où la lumière serait donc la métonymie du cinéma ? L’imaginaire de la mer chez Duras semble également reposer sur un désir de totalité, car la mer représente pour elle le commencement et la fin : « À la fin du monde, il ne restera plus, pour recouvrir la croûte terrestre, qu’une unique immense mer. Toute trace dérisoire de l’homme aura disparu⁵³. » Le motif de la mer, en évoquant l’idée d’immensité, de totalité, de mystère et d’inconnu, nourrit l’imaginaire de l’écrivaine. La phrase d’ailleurs assez connue, « regarder la mer, c’est regarder le tout⁵⁴ », ramène à cette idée de totalité et renvoie à l’universel dépourvu de frontières dans lequel les rivages asiatiques et normands sont intimement liés.

En outre, l’œuvre durassienne se déploie sur la fictionnalisation du vécu. À cet égard, Pagès-Pindon remarque que l’œuvre durassienne

est marquée par deux tendances dominantes : la fusion du vécu et de l’imaginaire et la mise en abyme du processus de création à l’intérieur même de l’œuvre avec une tendance à intégrer dans la fiction des éléments de la matérialité de sa genèse, à travers une valorisation du geste scriptural et de l’espace graphique⁵⁵.

La poétique de la mer s’avère un exemple de la fusion du vécu et de l’imaginaire. La mer apparaît comme un véritable motif dans la littérature et le cinéma de Duras et se révèle inséparable de sa biographie. Étant fortement attaché à la mémoire et à l’oubli, la mer acquiert chez Duras une dimension mythique et paradoxale : « Et

⁵² Marguerite Duras, *L’Amour*, Paris, Gallimard, Folio, 1971, p. 13.

⁵³ Leolpoldina Pallota Della Torre et Marguerite Duras, *La passion suspendue*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 22.

⁵⁴ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 86.

⁵⁵ Joëlle Pagès-Pindon, « Du subjectile au sujet Duras : ‘C’est moi Agatha’ », dans Sylvie Loignon, *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, ELLUG, Université Sthendal, 2012, p. 37.

c'est après coup que j'ai compris que c'étaient des lieux, non seulement marins mais relevant d'une mer du Nord, de cette mer qui est la mer de mon enfance, aussi, des mers... illimitées⁵⁶. » D'après Cousseau, le paysage durassien répond toujours à ce désir du sujet de s'abandonner à des espaces illimités où le regard se perd. D'où le titre du film *Agatha et les lectures illimitées*. D'une part, le mot « illimité » tient compte d'une pluralité des sens propre à l'œuvre durassienne, qui stimule fortement l'imaginaire du public. D'autre part, « illimité » renvoie à l'idée de l'inconnu évoqué par la poétique de la mer. « La mer est une force illimitée ou le "moi", le regard se noient, en se perdant pour retrouver leur propre identité⁵⁷ », affirme l'écrivaine dans une entrevue avec Leopoldina Della Torre. Dans son cinéma, pour autant, la mer dépasse la fonction de décor ou de paysage pour atteindre la dimension affective liée à l'imaginaire de l'écrivaine.

1.2.1 La déambulation dans le « cycle indien »

L'importance des paysages motive la méthode de division de l'œuvre de Marguerite Duras en cycles – cycle indien, cycle atlantique, cycle indochinois⁵⁸ –, chacun renvoyant à une période dont les personnages et les thèmes sont liés aux paysages asiatiques ou atlantiques. Chaque cycle durassien est nommé d'après la cartographie des lieux explorés. Florence de Chalonge confirme que « la meilleure façon de spécifier le cycle est décidément de recourir au nom de *lieu* à la façon dont il occupe les titres durassiens⁵⁹ ». Dans le cas du cycle indien, bien qu'il débute avec la publication de *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), l'œuvre phare serait le texte et film *India Song* (1975).

L'errance est une caractéristique commune aux personnages du cycle indien. Lol V. Stein traverse des villes – S. Thala, T. Beach, U. Bridge –, alors que la mendicante du *Vice-Consul*, les personnages de *L'Amouret* de *La Femme du Gange* déambulent

⁵⁶ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les éditions de Minuit, p. 84.

⁵⁷ Leopoldina Pallota Della Torre et Marguerite Duras, *La passion suspendue*, op. cit., p. 130.

⁵⁸ Le cycle indien comprend les romans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1965), *L'Amour* (1971), *India Song* (1974), et les films *La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975) et *Son nom de Venise dans Calcutta Désert* (1976). Le cycle atlantique comprend *L'été 80*, *L'Homme assis dans le couloir* (1980), *Agatha* (1981), *L'Homme atlantique* (1982), *La Maladie de la mort* (Minuit, 1982), *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), *La Pute de la côte normande* (1986), *Émilie L.* (1987), *La Pluie d'été* (1990), *Yann Andréa Steiner* (1992), *Écrire* (1993), *La Mer écrite* (1996). Enfin, le cycle Indochinois comprend *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991).

⁵⁹ Florence Chalonge, *Espace et récit de fiction, le cycle indien de Marguerite Duras*, op. cit., p. 18.

sur des rivages de fleuve ou de mer. Lol V. Stein, personnage errant par excellence, marche dans des stations balnéaires, comme l'écrivaine le souligne dans *Les lieux de Marguerite Duras* :

Les différents lieux de Lol V. Stein sont tous des lieux maritimes, c'est toujours au bord de la mer qu'elle est et très longtemps j'ai vu des villes très blanches, comme ça, blanchies par le sel, un peu comme si du sel était dessus, sur les routes et les lieux, où se déplace Lola Valérie Stein⁶⁰...

L'errance et la marche permettent la traversée de paysages urbains, de forêts ou de rivages. Duras a elle-même souligné le rapport étroit des paysages avec les personnages : « Je me demande si ce n'est pas le sable, la plage, le lieu de S. Thala, plus encore que la mer ; les marées formidables d'ici ; à marée basse, on a trois kilomètres de plage, comme des contrées, des pays de sable, complètement interchangeables ; le pays de personne, voyez sans nom [...]»⁶¹. » Effectivement, plusieurs personnages ne sont pas nommés, notamment dans les romans *L'Amour* et *Le Vice-consul*, dans lesquels ils sont définis par l'errance : le voyageur, l'homme qui marche, la mendicante (qui évoque l'itinérance). Ils sont en quelque sorte égarés dans le paysage, car ils sont habités par une problématique existentielle. Ces personnages ne s'attachent à aucun lieu, ils sont comme délogés. C'est ce terme qui est employé par Duras pour parler des personnages déplacés d'une œuvre à l'autre. Par exemple, les personnages du film *La Femme du Gange*, délogés du roman *L'Amour*, ne cessent de déambuler au bord de la mer : « les gens de *La Femme du Gange* habitent les sables et la nuit. C'est l'annulation totale de l'habitat. Ils n'habitent pas. Et la déambulation dans les sables, c'est la déambulation pure, animale⁶² ». Elle ajoute : « Ils sont là en train de parcourir les étendues du sable⁶³. » Le mouvement de la marche est défini par le va-et-vient de la marée. Ce mouvement traduit l'égarement des personnages. Les personnages de *La Femme du Gange* et de *L'Amour* ne sont pas en mesure d'établir des relations sensorielles avec le paysage, car cet état d'égarement les rend indifférents. Bien sûr, la marche engage le corps et les sens : dans *Le Vice-consul*, la plaine du Tonlé-Sap, « vaste étendue

⁶⁰ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les éditions de Minuit, 2012, p. 84.

⁶¹ *Ibid.*, p.82.

⁶² *Ibid.*, p. 84.

⁶³ *Ibid.*, p.87.

de marécages⁶⁴ » où déambule la mendicante, est perçue sensiblement par le personnage qui la traverse. Toutefois, la relation éprouvée en est une d'étrangeté : « Tête-baissée, elle rejoint le point le plus hostile de l'horizon, tête-baissée : elle reconnaît les coquillages dans la vase, ce sont ceux de Tonlé-Sap. [...] Tête-baissée, elle marche, elle marche⁶⁵. » Sa détresse s'accorde avec l'hostilité du paysage. Marcher entre les rizières peut engendrer de la terreur. « Elle marche... Elle ne reconnaît rien. Elle continue. Elle a de plus en plus peur, elle se presse de plus en plus⁶⁶. » Cette présentation du paysage asiatique est marquée par l'hostilité : la mendicante marche tête baissée, dans une posture « animale » de survivance, sa marche est orientée par l'instinct de manger. Elle se laisse guider par les odeurs qui, parfois, sont celles « de la nourriture de son village⁶⁷ ». Florence de Chalonge observe que chez Duras, « le personnage devient le lieu d'une sensorialité⁶⁸ » : « la vue, le toucher, l'ouïe, le goût, l'odorat et leurs interactions, fondent – à ne considérer que le registre des sensations ordinaires – une emprise du sujet sur le monde que le récit peut retranscrire ». En effet, si, pour la mendicante du *Vice-consul*, « les eaux de Tonlé-Sap sont étales, sont terreuses elles font peur⁶⁹ », le fleuve, lui, sert de repère. Le fleuve lui indique la direction, elle le suit. Le fleuve et les sables portent la caractéristique de la fluidité. D'après Monique Pinthon, la relation des personnages durassiens avec l'eau, soit le fleuve ou la mer, en est une de fusion entre le corps et la nature, fusion du corps avec son environnement. À cet égard, les femmes durassiennes, en commençant par Aurélia Steiner, émergent « sur l'étroitesse de contact entre le corps et l'eau⁷⁰ », comme l'on constate dans le texte Aurélia Steiner (Vancouver) : « Je suis allée me coucher sur la profondeur de la mer⁷¹ ». D'après Pinthon, « la fusion se produit, la jeune fille et l'océan sont confondus en une seule et même entité : il n'est plus possible de lire où commence l'une ou finit l'autre⁷² ». Quelque chose de semblable a lieu pour la

⁶⁴ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966. p. 9.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁶ *Ibid.*, p.25.

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction, le cycle indien de Marguerite Duras op. cit.*, p.117.

⁶⁹ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul, op. cit.* p. 11.

⁷⁰ Monique Pinthon, « Une poétique de l'osmose », dans Alain Vircondelet (dir) *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994 p.107.

⁷¹ *Ibid.*, p.107.

⁷² *Id.*

mendiant qui suit le fleuve : pour elle, la marche est une « tentative de fusion avec le paysage uniforme⁷³ ».

Les paysages sont étroitement liés à une expérience perceptive et sensorielle du personnage. Comme le soutient David Le Breton, « le paysage n'est jamais une objectivité déployée devant soi et à déchiffrer avec plus au moins de finesse. Il est l'émanation d'un corps qui le traduit en termes de perception et de sens, l'un n'allant pas sans l'autre⁷⁴ ». C'est pourquoi la déambulation trouve son habitat dans l'espace de paysage, ce qui est à distinguer de l'espace géographique, orienté et conçu dans les modes cartésiens. Dans une perspective sensorielle, l'espace du paysage relève d'une expérience subjective et se distingue particulièrement de l'espace géographique. Dans l'espace géographique, on se déplace « en fonction d'un tout (un continent, un pays, une chaîne montagneuse ou un immeuble⁷⁵ »). Cela veut dire que l'espace géographique doit son efficacité d'orientation à un système de coordonnées. À l'inverse, l'espace du paysage sera caractérisé par le manque de repères, de n'avoir ni plan, ni programme. Maud Hagelstein définit l'espace du paysage ainsi : « l'espace premier primitif, qui se déploie autour de nous et dans lequel nous sommes perdus (aucune détermination spatiale, temporelle, objective).⁷⁶ » Cet espace ne se limite pas forcément aux paysages, aux forêts, plaines, etc. On peut aussi bien visiter un immeuble comme un espace de paysage (lorsqu'on rentre au hasard dans un bâtiment dont l'architecture nous intrigue). Dans l'espace géographique, « l'homme ne se perd pas. Il ne fait que reconnaître. Seul l'art peut nous faire retrouver le paysage⁷⁷. » Il poursuit : « L'espace du paysage peut s'expérimenter sans que l'on se trouve réellement dans un paysage, comme une manière de rencontrer le monde⁷⁸. » Ainsi, c'est dans « l'espace du paysage »

⁷³ *Id.*

⁷⁴ David Le Breton, « Le paysage pour le marcheur », dans Paola Polito et Alberto Roncaccia (dir.), « Entre espace et paysage – Pour une approche interdisciplinaire », *Études de Lettres*, N° 293, Lausanne, Université de Lausanne, 2013, p. 247.

⁷⁵ Maude Hagelstein, « Art contemporain et phénoménologie, réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman » dans Thierry Davila et Pierre Sauvanet (ed), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Paris, Les presses du réel, 2011.p. 170.

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ *Id.*

que l'errance trouve son terrain. Déambuler, errer et flâner répondent bel et bien à une perte des repères.

1.2.2 La liquidité chez Duras

Dans *L'image-temps*, le philosophe Gilles Deleuze mène une réflexion sur l'espace dans le cinéma de Marguerite Duras. L'omniprésence de la mer et du fleuve l'amène à parler de la « liquidité⁷⁹ » comme trait distinctif de ce cinéma. La « liquidité » est constante dans le cinéma durassien des années 70 et 80, ce qui contribue à la singularité des images durassiennes. En effet, affirme Duras dans *Les lieux de Marguerite Duras*, « La mer est complètement présente dans *La Femme du Gange*, c'est comme la respiration du film⁸⁰. » Deleuze emprunte aux paysages maritimes l'acception des images du cinéma de Marguerite Duras. Ainsi, « l'image liquide » ou « l'image océanographique »⁸¹ s'avère caractéristiques de l'image visuelle dans le cinéma durassien. En outre, selon lui, le paysage maritime distingue le cinéma durassien de ses contemporains⁸². D'après Deleuze, la liquidité

[c]'est l'humidité tropicale indienne qui monte du fleuve, mais aussi qui s'étale sur la plage et dans la mer; c'est l'humidité normande qui attirait déjà *Le Camion* de la Beauce jusqu'à la mer; et la salle désaffectée d'*Agatha* est moins une maison qu'un lent navire fantôme qui s'avance sur la plage, pendant que se déroule l'acte de parole (il en sortira *L'Homme atlantique* comme suite naturelle). [...] Nous ne sommes pas rendus à la terre, mais à la mer⁸³.

La liquidité touche aussi ce que Deleuze appelle la « perception liquide⁸⁴ » ou la perception marine. Pensons aux images de la mer ou du fleuve dans les films de notre corpus : *La Femme du Gange*, *L'Homme atlantique*, *Agatha et les lectures illimitées*, *Aurélia Steiner Vancouver*, *Aurélia Steiner Melbourne*, images pour lesquelles la liquidité est déterminante. La liquidité est porteuse d'une fluidité à laquelle Deleuze attribue la qualité de la parole. Selon lui, l'acte de parole devient visible et l'image visuelle, lisible. La « liquidité » constitue ainsi une caractéristique

⁷⁹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *Cinéma 2*, Paris, Les éditions de minuit, 1985, p. 337.

⁸⁰ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 84.

⁸¹ « La voix de Gilles Deleuze en ligne », disponible dans le site de l'Université Paris 8, [En ligne] http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=301 [Consulté le 19 mai 2018.].

⁸² Il cite l'exemple du cinéaste Jean-Marie Straub.

⁸³ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 337.

⁸⁴ *Id.*

de la déambulation, car c'est au bord de la mer ou de l'eau que les personnages déambulent.

1.2.3 « Les lieux de Marguerite Duras » : l'espace de création

La critique avait déjà remarqué que « chez Duras, l'espace est une donnée essentielle, une matrice commune à la vie et à l'œuvre : les lieux où elle a vécu demeurent inséparables des lieux de son imaginaire⁸⁵ ». En ce sens, les paysages nous renvoient aux « lieux de Marguerite Duras », déjà explorés par Michelle Porte dans l'ouvrage qui porte ce titre⁸⁶. Parmi ces lieux, il y a « la maison de Neauphle, le parc, la forêt, Trouville, la mer, le pays de sable et d'eau, tel qu'ils apparaissent continuellement dans ses romans, son théâtre ou ses films, telle qu'elle les ressent comme porteurs d'histoire et tels qu'elle les vit⁸⁷. » Michelle Porte retrace le parcours de vie et de création de l'écrivaine, parcours qui « se confond alors avec celui de son œuvre, de ses films et de ses écrits⁸⁸ ». Ces lieux se situent entre le réel et l'imaginaire puisqu'ils sont à la fois des lieux d'écriture – qui témoignent de la genèse de ses œuvres, telles que *Le Ravissement de Lol V. Stein* – et de vie, et qu'ils passent à la dimension fictionnelle lorsqu'ils deviennent des lieux de tournage et de mise en scène. La maison de Neauphle-le-Château a servi de décor pour les films *Le Camion* et *Nathalie Granger*, alors que l'Hôtel des Roches-Noires, à Trouville-sur-Mer, sur la côte normande, est l'endroit où Duras a filmé *Agatha et les lectures illimitées*, *La Femme du Gange* et *Aurélia Steiner Vancouver*. En tant que lieu de travail, lieu d'habitation, lieu d'écriture et de mise en scène, ils sont aussi des lieux de création par excellence. Étant donné ce statut particulier des lieux pour Duras, comment comprendre sa transition de l'écriture à l'image ? Comment concevoir les lieux de Marguerite Duras comme lieux de transition entre l'écriture et l'image ? C'est, de toute évidence, l'espace où la vie et la création de l'écrivaine coexistent. Pour la réalisation d'un film, il faut habituellement faire le repérage des

⁸⁵ Joëlle Pagès-Pindon, Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁶ *Les lieux de Marguerite Duras*, publié en 1977, sont des entretiens avec Michelle Porte à l'occasion de deux émissions de télévision en 1976, réalisés par l'Institut national de l'audio-visuel (INA) et disponibles sur le site de l'INA : *Les lieux de Marguerite Duras* [En ligne] <http://www.ina.fr/video/CPA76051870/les-lieux-de-marguerite-duras-1ere-partie-video.html> [Consulté le 16 juin 2018].

⁸⁷ Michelle Porte, Marguerite Duras, *Les lieux de Marguerite Duras*, Éditions de Minuit, 2012, quatrième de couverture.

⁸⁸ Myriem El Maizi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 59.

lieux de tournage, mais Duras réalise son cinéma autrement. Elle demeure dans son propre lieu de tournage; elle façonne son lieu de création, et le scénario et le décor sont pensés ensemble. C'est le cas de *Nathalie Granger*, film à propos duquel elle déclare : « On croit qu'il faut partir d'une histoire pour faire du cinéma. Ce n'est pas vrai. Pour *Nathalie Granger*, je suis complètement partie de la maison. J'avais la maison dans la tête, constamment et puis une histoire est venue s'y loger⁸⁹. » La maison est donc la demeure des personnages féminins de *Nathalie Granger*, qui logent et déambulent à l'intérieur. C'est également le cas du couple d'*Agatha et les lectures illimitées*. D'ailleurs, dans le langage de la cinéaste, les mots « loger et déloger » subissent un glissement de sens : ils évoquent plutôt un déplacement. Duras emploie le mot « loger » pour exprimer qu'elle place tel personnage dans un livre et « déloger⁹⁰ » pour renvoyer à son procédé littéraire consistant à déplacer les personnages d'une œuvre à l'autre, comme Anne-Marie Stretter, personnage du cycle indien. L'intérieur de la maison constitue aussi l'espace de déambulation des personnages.

Telle une artiste qui façonne des lieux, qui investit dans un espace, Duras façonne son cinéma dans sa maison-décor et atelier d'écriture. Car le fait de se déloger elle-même de son espace familial, afin d'utiliser l'espace de la maison pour sa propre création artistique renvoie à ce que Georges Didi-Huberman nomme l'« œuvre-fable ». Dans « l'œuvre-fable », l'artiste (un écrivain, un cinéaste un peintre, un sculpteur) est un inventeur et un créateur des lieux où il investit son imaginaire. En plus, la pensée du lieu s'articule avec la pensée de l'art :

Des espaces investis, envahis par un processus de transformation que l'on peut nommer une fable en référence aux philosophies antiques comme aux littératures de notre modernité (Lewis Carroll par-delà son miroir, Edgar Poe dans sa maison Usher, Mallarmé dans sa demeure du « Minuit », Kafka dans son château, Marcel Proust dans ses appartements autobiographiques, Beckett dans ses scénographies de l'épuisement, Perec dans ses « espèces d'espaces », etc.)⁹¹.

⁸⁹ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit, p. 36.

⁹⁰ Comme on peut le constater dans *India Song*, « les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans des nouvelles régions narratives. » Marguerite Duras, *India Song texte théâtre film op. cit*, p. 9.

⁹¹ Christine Palmiéri, *L'œuvre-fable : Entretien avec Georges Didi-Huberman / Fables du lieu*, Le Fresnoy, Tourcoing, 2001. Revue *ETC*, vol. 53, p. 24–29. [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2001-n53-etc1118705/>. [Consulté le 18 juin 2018].

S'agissant du cinéma, comment pourrait-on conceptualiser le lieu chez Marguerite Duras ? D'abord, l'espace œuvré et déployé c'est l'espace sonore et visuel qui mobilise la parole et l'écrit. Le lieu devient la métonymie du livre où elle loge et déluge les personnages. À propos de *Nathalie Granger*, Duras dit : « Le texte, c'est la maison. La maison c'est le livre, c'est l'écrit. C'est pas à pas, dans la maison, que je fais ma mise en scène. Et pratiquement tout le rez-de-chaussée, qui est très long, très grand, joue dans le film⁹². »

La cinéaste explique que pour établir le jeu des actrices, elles devaient marcher à l'intérieur de la maison pour indiquer la scène; la musique, jouée au piano, servait à marquer le rythme des pas des actrices. Puis, cette démarche a inspiré la bande sonore du film : « Les comédiens de *Nathalie Granger* voulaient marcher, enfin voulaient un rythme pour toujours marcher dans la maison, du même pas. Et finalement, ce pas, c'était quelques arpèges que j'avais joués au piano et qui petit à petit se sont transformés et sont devenus la musique du film⁹³. » C'est ainsi que la déambulation, la marche des personnages, sont devenues un procédé pour la composition musicale et donc l'espace sonore du film : « Ce qui était pour le travail vraiment, uniquement utilitaire est devenu la musique du film⁹⁴. » À cet espace sonore s'ajoute l'écrit : Duras établit une analogie entre l'espace de la maison et la démarche d'écriture ou de la création.

En se référant à l'espace dans le cinéma durassien, Deleuze conçoit la maison comme un espace féminin. En ce sens, il accorde à Duras le titre de « grande cinéaste de la maison » dans la mesure où le film *Nathalie Granger* (ainsi que *Détruire dit-elle*) sont marqués par la « puissance de la maison », par les femmes qui l'habitent et leurs passions : « la peur et le désir, parler et se taire, sortir et rentrer, créer l'événement et s'enfuir⁹⁵ ». Il n'est pas sans raison que les maisons de *Nathalie Granger* et le hall de l'hôtel d'*Agatha et les lectures illimitées* soient considérés par l'écrivaine comme un espace de déambulation, car on laisse dans l'errance les questions non résolues, ce qui est par conséquent inachevé.

⁹² Pascal-Emanuel Gallet (dir.), *Marguerite Duras : Œuvres cinématographiques. Édition vidéographique critique*. Paris, Ministère des relations extérieures, 1984, p.13.

⁹³ Marguerite Duras et Michelle Porte, *op. cit.*, p. 38.

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ Gilles Deleuze, *L'image-temps, op. cit.*, p. 336.

1.3 L'écriture durassienne : un espace d'errance

La critique durassienne a relevé une errance qui s'inscrit dans le parcours biographique de l'écrivaine. En effet, Duras aurait éprouvé un profond sentiment d'exil :

Son parcours d'exilée – elle a vécu dix-huit ans en Indochine et, de son propre aveu, elle a davantage parlé le vietnamien que le français – a indéniablement contribué à favoriser l'émergence d'une forme neuve, dans un processus culturel et esthétique contradictoire du traitement occidental⁹⁶.

Cet exil s'exprime par la sensibilité durassienne aux paysages et on peut l'expliquer par « l'impression durable laissée par les paysages de l'enfance auxquels l'écriture ne cessera de revenir et qui relieront sa vie durant l'écrivain au monde⁹⁷. » Ainsi, l'imaginaire de l'écrivaine est fondé sur un espace liminaire qui se situe entre le fictionnel et le vécu. L'imaginaire durassien étant « inséparable de la mémoire des lieux⁹⁸ », cet espace se dessine à partir d'une « biogéographie », pour reprendre le terme employé par Florence de Chalonge, c'est-à-dire à partir des lieux « traversés, habités ou aimés » par l'écrivaine. Sans aucun doute, l'importance et la place accordées aux paysages et aux lieux dans son œuvre contribuent à façonner l'espace durassien. Catherine Rodgers a non seulement tracé le portrait de l'écrivaine comme une « figure de l'errance », mais elle remarque également comment son écriture, dans un mouvement similaire, s'inscrit à l'intérieur d'un espace d'errance. D'après Rodgers, cet aspect s'expliquerait par la condition même de la femme à cette époque, laquelle doit « transgresser » pour pouvoir écrire. D'autre part, elle remarque, en contrepartie, que, « plus que d'être femme, cependant, c'est la façon d'écrire, sans idée préconçue, sans plan, en dehors des frontières génériques, qui aurait fait de la conception de l'écriture un espace d'errance, de perte et de recherche appliqué notamment à son écriture⁹⁹. » Nous croyons que cette condition de l'écriture s'arrime à celle de l'écriture deleuzienne, car le philosophe conçoit l'écriture comme un

⁹⁶ Monique Pinthon, « Marguerite Duras, une écriture à l'écoute du corps. » disponible dans le site HAL Archives ouvertes .fr [En ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01658235/document>. [Consulté le 12 mai 2018.]

⁹⁷ Anne Cousseau, « Poétiques des paysages », *op. cit.*, p. 29.

⁹⁸ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras : L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012, p. 15.

⁹⁹ Catherine Rodgers, « Da errância ao nomadismo em Duras », dans Mauricio Ayer et Maria Cristina Vianna Kuntz (Dir.) *Olhares sobre Marguerite Duras. Regards sur Marguerite Duras*, Sao Paulo, Publisher Brasil, 2015.

processus, « inséparable du devenir¹⁰⁰ », au même titre que l'écriture durassienne est fuyante, de nature indéfinie et inachevée. En ce sens, Deleuze présente l'écriture comme « une affaire du devenir, toujours inachevée, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue.¹⁰¹ » Il n'est alors pas anodin que le lecteur-spectateur ait parfois l'impression d'être placé devant un livre ou un film qui est en train de se faire, en processus d'écriture ou dans la forme d'un *work in progress*. Nous relèverons plus loin dans la thèse l'exemple connu du film *Le Camion*, mais aussi le roman, *L'Amour* dont la genèse témoigne d'une écriture du premier jet¹⁰².

En outre, chez Duras, l'espace s'alimente de la transition des frontières géographiques et d'un désir de les transgresser en rapprochant les paysages asiatiques de l'enfance des paysages maritimes de la côte normande. Il s'opère dès lors une superposition fantasmatique de l'Indochine et de la France qui deviennent ses territoires de l'imaginaire. Les lieux de vie et les lieux d'écriture de même que le décor pour ses films viennent remédier à l'exil par le biais de l'imaginaire, d'une part, soit une manière d'entrecroiser vie, récit et création, et, d'autre part, de transgresser le temps lorsque l'écrivaine positionne de manière synchronique le passé et le présent. Bien entendu, cet exil n'est pas politique, mais il génère un sentiment d'altérité refoulé, ce qui pousse Duras à se placer sur une « frontière indéfinie et régulièrement engloutie¹⁰³. » L'écrivaine tentera d'échapper à une telle déterritorialisation en construisant « des dispositifs de dé-naturalisation du sujet qui ont pour vocation de tester les rapport d'appartenance et d'exclusion – laissant deviner la déroutante fertilité des frontières¹⁰⁴», comme remarqué par Jean Cléder. Cette dé-naturalisation oriente l'écriture, notamment au regard des personnages tels que la mendicante, le vice-consul, les personnages du film *La Femme du Gange*.

¹⁰⁰ *Id.*

¹⁰¹ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1993, Kobo e-pub.

¹⁰² Je fais référence ici à l'article de Florence de Chalonge, « Les manuscrits de *L'Amour* de Marguerite Duras : une écriture du premier jet. » Nous allons revenir à la genèse de ce roman lorsque nous allons aborder le sujet de la déambulation sur le plan formel. Florence de Chalonge, « Les manuscrits de *L'Amour* de Marguerite Duras : une écriture du premier jet. » dans Sylvie Loignon, *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, ELLUG, 2012, p. 87-99.

¹⁰³ Jean Cléder, « Entre littérature et cinéma : inventer une langue étrangère ? » dans Najet Limam-Tnani *Marguerite Duras : Altérité et étrangeté ou La Douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013 p. 79.

¹⁰⁴ *Id.*

Dans cet ordre, Aurélia Steiner, dé-naturalisée par sa condition juive et d'errance, s'avère un exemple probant.

La sensibilité durassienne au paysage est « chargé[e] d'une matière sensorielle et affective, il est aussi traversé par un appel puissant de l'imaginaire, car il est ce paysage originel dont on est irrémédiablement exilé¹⁰⁵. » Les lieux durassiens constituent également « les lieux de vie qui deviennent la source d'un discours biographique¹⁰⁶. » Pour Florence de Chalonge, « la biographie durassienne peut se dessiner à travers les divers espaces géographiques qui ont structuré son imaginaire¹⁰⁷. »

En outre, le sentiment d'exil suggéré par la condition d'étrangère sera aussi adouci par l'ancrage aux lieux d'écriture, notamment la maison. Dans *La Couleur des mots*, la narratrice souligne cette attache à une maison qu'elle a possédée pour la première fois et qui lui appartenait désormais « dans un pays qui [lui]étai[t] étranger¹⁰⁸. » En soulignant son parcours d'exilée et l'ambiguïté de son identité, Duras poursuit : « Je suis née en Extrême-Orient. Je suis créole. J'y ai vécu jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Au Vietnam. Je parlais donc le vietnamien aussi bien que le français. Et, à dix-huit ans, on m'a dit : 'Tu es française, il faut aller faire l'Université en France.' J'ai eu beaucoup de mal à m'habituer à votre pays¹⁰⁹. »

Dans l'imaginaire durassien, la maison demeure un espace féminin par excellence. Duras souligne elle-même qu'il s'agit d'un lieu où habitait ses personnages féminins. En parlant d'une maison ancienne¹¹⁰, en se plaçant comme historienne ou archiviste, Duras affirme, dans *La Couleur des mots*, avoir cherché les vestiges des familles, des femmes qui y avaient habité auparavant. Elle suppose que ces femmes devaient être analphabètes et qu'elles se consacraient aux tâches domestiques, tâches pour lesquelles elle-même aurait été « heureusement soustraite¹¹¹. » Ainsi, dévoiler l'histoire de sa propre maison, c'est également mettre en valeur l'histoire

¹⁰⁵ Anne Cousseau, « Poétique du paysage », *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁶ Florence de Chalonge, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ Marguerite Duras et Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ Il s'agit de la maison de Neauphle-le-Château, qui devait dater de 1750 comme elle l'explique à Dominique Noguez. Voir *La Couleur des mots*, *op. cit.*, p. 29.

¹¹¹ Marguerite Duras et Dominique Noguez, *La couleur des mots*, *op. cit.*, p. 33.

des femmes, leur passé; la maison où s'inscrit sa propre histoire. En plus, ces commentaires tissés par l'auteure démontrent l'attachement de l'écriture à la maison, ce lieu domestique étant un symbole par excellence du lieu de création de Marguerite Duras.

1.4. Le motif de la déambulation

1.4.1 Les facettes de l'errance

Sur le plan thématique, si nous considérons la récurrence, la répétition, la constance, voire l'insistance de certains éléments dans l'œuvre, nous pouvons envisager la déambulation comme un motif important chez Marguerite Duras. La déambulation, de manière générale, est associée au mouvement et au déplacement sans but précis. Quant à l'errance, l'étymologie du mot « errer » renvoie à *iterare*, qui signifie voyager. Cependant, avec le temps, « errant » « a pris le sens de celui 'qui voyage sans cesse' comme dans les expressions 'chevalier errant' ou encore 'juif errant'.¹¹²» D'emblée, « chevalier errant » renvoie aux récits de voyage et au roman classique, à l'exemple de *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes. Notons cependant que l'errance est un thème bien connu dans la littérature depuis l'Antiquité, notamment dans la littérature grecque. Pensons, entre autres, à *l'Odyssée* d'Homère qui raconte les aventures d'Ulysse. Ces exemples emblématiques des figures littéraires témoignent de l'errance comme un thème universel qui remonte aux origines de la littérature occidentale.

Dans l'avant-propos de l'ouvrage *Errance et marginalité dans la littérature*, Arlette Bouloumié souligne que les mots « errer » ou « errant » ont acquis une valeur péjorative avec le passage du temps. Ceux-ci peuvent signifier « aller çà et là à l'aventure, puis faire fausse route, se tromper¹¹³ », que l'on distingue de la divagation, car cette dernière ne « s'applique qu'à la rêverie et à ses dérives loin de la réalité¹¹⁴. » Or, si l'errance est synonyme de vagabonder, dont l'acception se définit par « s'éloigner du droit chemin, cela met d'emblée l'errance en rapport avec

¹¹² Arlette Bouloumié, "avant-propos" dans Arlette Bouloumié, *Errance et marginalité dans la littérature*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2007, Kobo e-pub.

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ *Id.*

la marginalité¹¹⁵. » En effet, dans le contexte des siècles passés, l'errance s'inscrit dans la vulnérabilité, car elle suscite avant tout la peur et l'incertitude, comme si elle « représentait et peut-être pas tout à fait à tort! – une catégorie de la folie, (...) car l'errance relève d'un état mental¹¹⁶. » La mendicante du *Vice-Consul* ainsi que Lol du *Ravissement de Lol V. Stein* sont des exemples par excellence de la figure de l'errance. Bouloumié qualifie une telle errance comme étant « liée à la misère et à la désintégration de la personnalité » et affirme que « l'errance mentale va de pair avec l'errance géographique [,] car avec la perte de la langue disparaît la mémoire des origines, de toute identité, de toute féminité¹¹⁷. » Toutefois, l'errance du personnage durassien démuné et dépossédé est aussi liée à la rupture avec une mère autoritaire, errance que se fait entre mémoire et oubli, entre souvenir et imaginaire, aspects qui vont nourrir les textes de Marguerite Duras.

Néanmoins, si on s'éloigne de cette connotation négative de l'errance, errer, à notre époque, se définit principalement par une ambivalence. L'action d'errer peut également se traduire comme une quête, soit sortir des sentiers battus et perdre ses repères pour mieux se retrouver. La déambulation se manifeste donc sous différentes formes ou pratiques : la marche, l'errance, la promenade ou la flânerie, bien que ces différentes catégories appartiennent au même « visage d'une quête¹¹⁸. ». Ces modalités se distinguent par leur nature et leur relation avec l'espace. Cependant, la marche peut facilement se confondre avec l'errance, et cela même dans les études consacrées à cette pratique. David Le Breton, anthropologue contemporain, ne distingue pas la marche de l'errance. Il met plutôt en lumière les notions auxquelles la marche est associée. En ce sens, la marche relève d'abord d'une expérience liée à la corporalité. Ainsi, si la marche est spontanée et volontaire, celle-ci devient une pratique qui favorise le corps, « propre à polir l'esprit » puisqu'elle encourage la pensée réflexive. Cette conception hygiénique de la marche « restaure la dimension physique de la relation au milieu environnant et rappelle l'individu au sentiment de son existence¹¹⁹. » À l'inverse, si la marche est

¹¹⁵ *Id.*

¹¹⁶ Bernard Delvaille, « Une quête métaphysique » dans *Le magazine littéraire*, N° 353, avril 1997, p. 18.

¹¹⁷ Arlette Bouloumié, « avant-propos » dans *Errance et marginalité dans la littérature*, *op. cit.*, Kobo e-pub.

¹¹⁸ Bernard Delvaille, « Une quête métaphysique », *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁹ *Id.*

imposée, elle est plutôt « signe de misère ou d'épreuve personnelle. ¹²⁰» Pensons à l'itinérance ou aux mouvements des migrations des populations visant la survivance et aussi à la diaspora, thème qui se trouve au cœur de la genèse de *Aurelia Steiner*.

La définition de l'errance est également empreinte de l'ambivalence pour Dominique Berthet, car elle possède de nombreuses formes. D'un côté, elle est « associé au mouvement, souvent à la marche, à l'idée d'égarement, à l'absence de but.¹²¹ » De ce point de vue, et en opposition à la notion de plaisir, l'errance acquiert un aspect négatif et devient synonyme d'incertitude et d'inquiétude, voire l'expression d'une crise. De l'autre, l'errance est une quête, et « être errant c'est être à un moment donné, sans attache particulière, allant d'un lieu à un autre, en apparence sans véritable but¹²². » Toutefois, dans cette errance, « l'objectif n'est pas de se perdre mais au contraire de se trouver. » Le théoricien affirme ainsi :

L'errance est la quête incessante d'un ailleurs. (...) Cette errance relève de la nécessité intérieure, nécessité de partir, de porter ses pas plus loin et son existence ailleurs. (...) L'expérience de l'errance transforme, comme tout moment fort de l'existence.¹²³ »

Il ne faut pas oublier que l'errance devient pour certains écrivains une activité créatrice qui déclenche l'inspiration. Pour Michel Butor, par exemple la marche en montagne était essentielle à son activité de création (véritable source d'idées) et comprise comme une pratique de « randonnée imaginaire¹²⁴ ». C'est en marchant que l'écrivain « enrichissait son esprit de mots, de peintures, de souvenirs et de musique¹²⁵... » De même, Marguerite Duras se promenait à Trouville, lieu d'une véritable source d'inspiration pour la littérature et le cinéma durassiens. D'après Florence de Chalonge, la route est un motif « récurrent de l'œuvre romanesque¹²⁶. » Ce motif est notamment présent dans le texte et le film *Le Camion*. De même, le parcours en voiture de *La Mer écrite* motive la genèse de l'œuvre et renvoie également

¹²⁰ *Id.*

¹²¹ Dominique Berthet (dir.), « Avant-propos » dans *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007. p. 10.

¹²² *Id.*

¹²³ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁴ Fabrice Lardreau, « Avant-propos » dans Michel Butor, *La mémoire des sentiers*, Entretiens avec Fabrice Lardreau, Paris, Flammarion, 2018, p. 11.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, op. cit., p. 222.

au motif de la route. Cette référence importante à la route contribue, de ce fait, au processus créateur de l'écrivaine. Comme l'explique Hélène Bamberger, photographe qui accompagnait Duras dans les balades en auto les après-midis de l'été 1980, l'écrivaine témoigne de ce parcours à travers des images photographiques¹²⁷. L'album auquel Duras a ajouté des textes ne se limite pas aux images qui mettent en scène la plage de la Normandie. En effet, Duras interroge également la représentation mimétique des images; elle évoque aussi l'histoire¹²⁸ imprégnée dans ces lieux. Certaines images rappellent, par exemple, *Aurélia Steiner Vancouver*, et ainsi la déambulation créatrice durassienne témoigne d'un parcours à l'intérieur même de son œuvre.

1.4.2 L'errance chez les personnages durassiens

Ces nombreuses définitions nous amènent à nous questionner sur la marche et l'errance. En effet, dans l'œuvre de Marguerite Duras, les personnages, surtout féminins, se livrent à la marche ou à l'errance. Pensons à l'errance juive d'*Aurélia Steiner*, la marche progressive de Lol V. Stein, l'errance muette de la mendicante du *Vice-Consul*, ou encore le personnage du film *Le Camion*, femme que Duras qualifie de « marcheuse.¹²⁹ » Ces exemples nous montrent que l'errance s'articule autour de l'instabilité, de l'inachèvement et de l'ambiguïté. D'ailleurs, la genèse de Lol V. Stein tire son origine d'une visite dans un asile, dont Duras se serait inspirée pour créer le personnage. Parfois, Duras elle-même parle d'une errance de la folie lorsqu'elle s'intéresse à la mendicante et aussi à la dame du *Camion* : « Elle (la mendicante) est au comble de la folie, puisqu'elle ne sait plus ce qu'est le bonheur, ce qu'est le malheur. Elle ne ressent plus rien. Non¹³⁰. » Cet état représente une condition de vide existentiel et de seuil pour la mendicante, condition associée à une

¹²⁷ Les images photographiques prises lors de ces balades ont également donné lieu à *Marguerite Duras de Trouville*, publié par Hélène Bamberger en 2004. Quant à cette publication, il s'agit des cartes postales des images photographiques qui n'ont pas été retenues pour *La mer écrite*. Comme l'explique Hélène Bamberger : « avant de la connaître, je n'aurais jamais eu l'idée de photographier un paysage, et encore moins une flaque d'eau. » Hélène Bamberger, *Marguerite Duras de Trouville*, Les éditions de Minuit, 2004. Quatrième de couverture.

¹²⁸ L'Histoire qui concerne la Grande guerre et l'occupation allemande en France.

¹²⁹ Dans *La Couleur des mots*, en conversation avec Dominique Noguez : « Voilà, la femme du *Camion*, c'est quelqu'un comme ça. [...] elle circule sur les routes à pied, avec des valises. C'est une marcheuse, la dame du *Camion*, la femme, pardon. » Marguerite Duras et Dominique Noguez, *La couleur des mots*, op. cit., p. 165.

¹³⁰ *Id.*

marche imposée¹³¹. Qui plus est, Duras souligne la peur de la dame du *Camion*, émotion qui semble aussi être liée à une précarité et à sa condition de femme. « Celle-là (la dame du *Camion*) a peur du chauffeur, (...) elle a dû connaître dans sa vie des périodes de colère et d'indignation. Contre la société des hommes¹³². » Bref, les personnages durassiens sont marqués par un vide existentiel dont l'errance devient le signe évident d'un état constant de passage, de seuil, mais également de stagnation. En effet, la condition limite des personnages n'est jamais résolue et un état permanent d'égarement s'impose comme une caractéristique de l'errance. C'est le cas des personnages du film *La Femme du Gange*, dont l'égarement est aussi représenté par la lenteur du mouvement et l'apathie. En effet, les personnages se retrouvent constamment au centre d'une quête qui ne s'achève pas, liée au manque à voir et représentée par le dépeuplement du corps à l'écran. Les personnages marchent, comme tétanisés, dans la lenteur et la torpeur. Duras qualifie cette marche comme une « déambulation animale », comparable à la condition de survivance. D'ailleurs, l'errance est associée à la folie à travers le personnage joué par Gérard Depardieu, qu'elle nomme simplement le « fou ». En tant que condition d'existence, la déambulation, possède des affinités avec le nomadisme. Toutefois, le nomade ne peut se confondre avec l'errant. Dans *La Femme du Gange*, les paysages maritimes (le sable, la mer) sont liés à cette mauvaise fortune rattachée au délogement, à l'abandon. Il s'agit de quitter une zone de confort, en consonnance avec l'errance décrite. Or, les personnages durassiens demeurent dans un état constant de traversée, et pourtant de seuil, voire d'entre-deux. Aurélia Steiner, dans sa condition de juive, s'avère un exemple. D'après Sophie Ravion D'Ingianni, « le nomade ne connaît aucun territoire si ce n'est l'espace.¹³³ » Son mode de vie, marqué par un déplacement constant, ne permet pas qu'il s'attache à un territoire. Son déracinement ne lui pose pas de questions existentielles, car être nomade c'est « une façon d'être », souligne Dominique Château¹³⁴. À l'inverse, l'errant peut-être aux prises avec un sentiment de deuil, car le passage lui-même impose une

¹³¹ Dans *Le vice-consul*, on apprend dans les premières pages que la mendicante est bannie par sa famille parce qu'elle est enceinte.

¹³² Marguerite Duras et Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, op. cit., p. 166.

¹³³ Sophie Ravion D'Ingianni, « Penser l'errance », dans Dominique Berthet, *Figures de l'errance*, op. cit., p. 168, p.165-182.

¹³⁴ Dominique Château, « Ontologie de l'errance », dans Dominique Berthet, *Figures de l'errance*, op. cit., p. 49, p.49-54.

situation de seuil qui ébranle et remet en question l'identité. Comme l'explique D'inginnani, « à la différence du nomade, l'errant reste préservé par une mémoire que lui confère un attachement identitaire et culturel. ¹³⁵ » En ce sens, Aurelia Steiner, dans son invisibilité à l'écran – elle n'est pas représentée, elle n'a pas de corps ni de visage – existe à travers l'histoire de l'errance juive de sa famille, laquelle se fragmente et se dissémine dans plusieurs villes : Paris, Vancouver et Melbourne. Sous l'angle de l'errance, l'espace acquiert donc une autre dimension.

1.4.3 Le marcheur flâneur

Le Breton souligne le caractère de passage du marcheur que nous pouvons aussi associer à l'esprit de la flânerie : « le marcheur est un homme ou une femme du passage, de l'entre-deux, il va d'un lieu à l'autre, à la fois dehors et dedans, étranger et familier¹³⁶. » Certes, la notion de flâneur proposée et systématisée par Walter Benjamin est étroitement associée au regard qu'il pose sur l'espace fragmenté de la ville. En outre, la figure du flâneur repose sur l'incertitude et l'ambiguïté de vouloir à la fois garder son anonymat en se mêlant à la foule et s'en distinguer. Bien que le sujet de la flânerie soit exploré dans une dimension sociohistorique par rapport aux événements qui marquent le passage des XIX^e et XX^e siècles, la flânerie est surtout examinée en des termes esthétiques. L'espace urbain et les éléments qui l'entourent deviennent matière à création pour l'artiste, car le regard du flâneur se compose selon une esthétique de la déambulation et, également, de la perception. Il n'est ainsi pas anodin que Charles Baudelaire, dans son poème *La passante*, associe la beauté du corps à une statue, et que l'on constate, dans le regard moderne, le potentiel de figer une scène tel que le fait la photographie. En ce sens, l'espace urbain devient un espace de l'errance lorsque Duras elle-même pose son regard flâneur à travers le travelling qui traverse le centre-ville de Paris dans *Les Mains négatives*. En plus, elle se livre à un parcours autour du Jardin des Tuileries dans *Césarée*, un court-métrage qui met en scène les statues féminines du sculpteur français Aristide Maillol, dont la représentation prétend évoquer le personnage de Bérénice. Ainsi, la flânerie et la promenade sont d'ordre visuel.

¹³⁵ Sophie Ravion D'inginnani, « Penser l'errance », *op. cit.*, p. 169.

¹³⁶ David Le Breton, *Marcher, Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Éditions Métailié, 2012, Kobo e-pub.

Du côté de la critique durassienne, Catherine Rodgers soutient que « la marche traverse l'œuvre de Marguerite Duras affectant non seulement les personnages mais aussi les textes¹³⁷. » Nous identifions effectivement la présence de la marche à travers la majeure partie de l'œuvre durassienne, notamment dans *Le Marin de Gibraltar*, *Une aussi longue absence*¹³⁸, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *Emily L.* et *La Pluie d'été*. Dans son article « De la balade à la bagnole dans l'œuvre durassienne¹³⁹ », Rodgers remarque que la marche « est présente tout au long de son œuvre, des *Impudents* à *C'est tout*, mais [qu'] elle a évolué avec le temps¹⁴⁰».

En repérant différents types de marche dans l'œuvre durassienne, l'auteure remarque que le motif apparaît depuis les premiers romans, en passant par *Les impudents*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Moderato Cantabile*, dans lesquels la marche acquiert « une dimension utilitaire, attachée à la vie bourgeoise qui subsiste dans l'œuvre.¹⁴¹ » Les différentes catégories de la marche se modifient au cours de l'œuvre, et, à partir de *La vie tranquille*, les marches « existentielles » gagnent en importance¹⁴².

Dans les premiers romans à facture plutôt réaliste, la marche remplit certes les fonctions auxquelles on pouvait s'attendre, mais lui sont déjà associés un processus de remémoration accompagné par l'oubli. Autant d'aspects qui vont être plus amplement développés dans les prochains romans.¹⁴³

Rodgers associe la marche au processus de « remémoration et d'oubli », c'est-à-dire à « un mode de pensée moins analytique, et des moments de crise existentielle¹⁴⁴. » En ce sens, Lol V. Stein demeure un exemple emblématique de

¹³⁷ Catherine Rodgers, « Da errância ao nomadismo em Duras » dans Maurício Ayer, Maria Cristina Vianna Kuntz (Dir.), *Olhares sobre Marguerite Duras Regards sur Marguerite Duras*, São Paulo, Publisher Brasil, 2017, p. 84-91.

¹³⁸ *Une aussi longue absence* est un film réalisé en 1961 par Henri Colpi. Le scénario est signé par Marguerite Duras et Gérard Jarlot.

¹³⁹ Cet article inédit nous a été envoyé par l'auteure, Catherine Rodgers, professeure à l'Université du Pays de Galles et fondatrice de la Société internationale Marguerite Duras. Issu d'une conférence lors du colloque *Passages, croisements et rencontres* qui s'est tenu à Cerisy en 2014. L'article a été publié en 2018 par la maison d'édition française Garnier. (Voir la référence complète dans la bibliographie.)

¹⁴⁰ Catherine Rodgers, « De la balade à la bagnole », *Passages, croisements et rencontres*. (Référence complète dans la bibliographie.)

¹⁴¹ Catherine Rodgers, « De la balade à la bagnole », *Passages, croisements et rencontres*, op. cit.

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ *Id.*

l'errance. En effet, bousculée par la scène du bal, le personnage de Lol V. Stein se retrouve face à une mémoire défaillante qui nuit à la reconstruction de son histoire et de son identité. Sa marche en silence témoigne du caractère indicible de cet égarément mémoriel.

Un accident insignifiant, et qu'elle n'aurait peut-être même pas pu mentionner, déterminait ses détours : le vide d'une rue, la courbe d'une autre rue, un magasin de modes, la tristesse rectiligne d'un boulevard, *L'Amour*, les couples enlacés aux angles des jardins, sous les porches. Elle passait alors dans un silence religieux¹⁴⁵.

Si la marche est un acte corporel, l'effet de la remémoration et de l'oubli s'articule au mouvement déambulatoire de son évolution psychique. Lol erre en silence et la marche qu'elle entreprend n'est pas réflexive, car, « autant que le souvenir, la marche engendre l'oubli [...]»¹⁴⁶ » comme Duras nous le fait remarquer dans *Les Lieux* : « C'est en marchant qu'une autre mémoire vient [à Lol], et qu'une mémoire la quitte, que le transfert s'opère [...]. Nous sommes là dans un monde complètement corporel¹⁴⁷. » L'évolution du personnage se fait au fur et à mesure qu'elle se déplace, et parfois même l'errance devient une « errance bienheureuse¹⁴⁸ » :

Lol sortit dans les rues, elle apprit à marcher au hasard. Une fois sortie de chez elle, dès qu'elle atteignait la rue, dès qu'elle se mettait en marche, la promenade la captivait complètement, la délivrait de vouloir être ou faire plus encore que jusque-là l'immobilité du songe¹⁴⁹.

Des lieux imaginés et inventés de la géographie durassienne constituent des villes de passage et de repère pour Lol V. Stein : S. Thala, T. Beach, U. Bridge. Ils participent de son évolution psychique. Chez Lol V. Stein, l'errance, d'ordre psychique, représente un manque d'enracinement. Ainsi, sa marche témoigne de son état de seuil, de son ébranlement identitaire¹⁵⁰. D'ailleurs, le mot *bridge*, « pont », évoque l'idée de « passage », de « traversée », soit de transition qui décrit l'expérience du personnage. Bien entendu, cette marche accompagne le processus

¹⁴⁵ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 40.

¹⁴⁶ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁰ Bien que *Le Ravissement de Lol V. Stein* évoque dans son texte des mots et des idées qui favorisent un rapprochement avec les théories psychanalytiques, ce n'est pas notre propos discuter de l'identité selon Lacan. (Il est connu que l'ouvrage a été d'ailleurs apprécié par Jacques Lacan qui a rencontré Duras personnellement.)

de remémoration et d'oubli dont le rythme est marqué par le « déplacement machinal de son corps [...] dans un mouvement désordonné, confus, généreux.¹⁵¹ » La marche de Lol s'accorde à la temporalité d'une mémoire achronique et non-linéaire. Cet aspect corporel devient l'objet d'un procédé lors du passage au filmique, soit le dépeuplement de l'acteur et de l'actrice, notamment employé dans le film *La Femme du Gange* et *India Song*. Nous analyserons ce procédé plus en détails dans une section ultérieure. Il est toutefois à noter que l'errance, chez Lol, participe de sa quête identitaire.

Pendant ses semaines d'« errance bienheureuse¹⁵² » à travers la ville, parfois mentionnée comme une promenade, Lol porte des vêtements gris et « des robes sombres ». Elle se retrouve au centre d'une quête intérieure alors qu'elle « se croit coulée dans une identité de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents¹⁵³... » De même, les personnages de *L'Amour*, récit qui intègre la trilogie du cycle indien, sont marqués par une déambulation incessante. Or, chez les personnages durassiens, la notion de « déambulation » est liée au manque d'ancrage à un lieu fixe. Ils sont plutôt livrés à une dérive par une sorte de déracinement. En ce sens, beaucoup de personnages n'ont pas de nom propre; l'un est appelé « l'homme qui marche » ou « l'homme qui regarde », et un autre « la femme aux yeux fermés. » Dépourvus de nom et d'identité, les personnages sont plongés dans l'amnésie partielle. Leur déambulation est alors comparable à une « déambulation animale » orientée par l'instinct. La femme aux yeux fermés évoque Lol V. Stein par son manque à voir et rappelle la mendicante qui affirme : « J'ai faim, j'attends un enfant¹⁵⁴ . » Quant à l'homme qui regarde, nommé « le voyageur », son mouvement est montré comme une divagation par l'expression : « la lenteur de son pas et l'égaré de son regard¹⁵⁵. » *L'Amour* est également teinté par le minimalisme des gestes et des actions : « L'homme qui marche a atteint le point de son parcours où tout à l'heure il s'arrêtait. Il s'arrête. Il se retourne, il voit, il regarde lui aussi, il attend, il regarde encore, il repart, il vient¹⁵⁶. » Le mouvement de

¹⁵¹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p.45

¹⁵² *Ibid.*, p.42

¹⁵³ *Ibid.*, p.41

¹⁵⁴ Marguerite Duras, *L'Amour*, Paris, Gallimard, 1971, p. 34.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 17.

répétition est marqué par un va-et-vient incessant, inspiré de l'oscillation de la marée. L'inachèvement en est le pivot central : « L'homme qui marche », il marche « constamment, avec une lenteur égale, le triangle se déforme, se reforme, sans se briser jamais. Cet homme a le pas régulier d'un prisonnier. [...] On entend le martèlement de son pas sur la piste de planches qui longe la mer. Ce pas-ci est irrégulier, incertain¹⁵⁷. »

1.4.4 La diaspora comme errance chez Aurélia Steiner

Du côté de la critique littéraire, Myriem El Maizi conçoit l'espace durassien comme un « espace de marche et d'errance », « à plusieurs reprises qualifié par l'écrivaine de 'juif'.¹⁵⁸ » En effet, la judaïté, révèle une autre facette de l'errance. Si l'image du juif errant, « ce personnage imaginaire tant peint par Chagall, que l'on suppose condamné à voyager incessamment jusqu'à la fin des temps¹⁵⁹ » renvoie à la diaspora juive à travers le monde, l'errance juive n'est pas pour autant évoquée par le voyage chez Duras, mais plutôt par son absence. Par exemple, Aurélia Steiner – la jeune fille dont les parents sont morts dans un camp de concentration – a toujours 18 ans. Duras utilise ce même personnage dont l'histoire est fragmentée et dispersée dans trois récits : *Aurélia Steiner Vancouver*, *Aurélia Steiner Melbourne*, *Aurélia Steiner Paris*. Or, il s'agit de trois villes qui évoquent la dispersion juive à travers le monde. Deux films ont été tournés suivant les textes. Dans le livre *Les Yeux verts*, Duras précise le processus de tournage de ces courts-métrages : « J'ai mis un mois et demi pour faire le texte d'*Aurélia Steiner Vancouver* – treize pages dactylographiées. J'ai travaillé à Trouville. C'est là où je suis le mieux pour écrire. On l'a tourné en quatre jours. On a eu très peu de matériel : 72 minutes de pellicule. Une bobine n'a pas été utilisée. Il restait donc 68 minutes à tourner. Le film fait exactement 50 minutes. Il y a 18 minutes de plans abandonnés¹⁶⁰. » *Aurélia Steiner Vancouver* montre des images en noir et blanc de la côte normande; *Aurélia Steiner Melbourne* montre la fluidité du fleuve. Des images de la Seine évoquent ici la tragédie et l'horreur des corps disparus. Duras elle-même atteste ce propos dans *Les Yeux verts* : « Le fleuve drainait tous les morts juifs et les emportait. [...] Oui, le

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵⁸ Myriem El Maizi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 69.

¹⁵⁹ Dominique Berthet, *Figures de l'errance*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁰ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1987, p. 154.

fleuve les emportait dans la barque funèbre vers la fin singulière du fleuve, la dilution universelle de la mer¹⁶¹. » La disparition – celle de la famille d'Aurelia, et, par conséquent, de ses racines juives – s'inscrit dans un parcours déambulatoire de la diaspora qui marque son histoire et son identité. Invisible à l'écran, le personnage affirme son existence par un désir de communiquer à travers un texte, une lettre adressée à quelqu'un. Cette volonté d'apparaître, d'une certaine manière, est vue comme un geste de reconstitution de la mémoire, de l'histoire, et, par le fait même, de l'identité. D'ailleurs, Duras paraît évoquer, à travers l'histoire d'Aurélia celle des Juifs et des Juives. L'histoire d'Aurélia est avant tout racontée par l'absence et l'oubli, dans un sentiment d'horreur qui témoigne de l'irreprésentable : « Les mots d'Aurélia Steiner n'ont plus sonné dans le camp. Ils ont été repris ailleurs, dans d'autres étages, dans d'autres zones du monde¹⁶². » De ce fait, Aurélia semble représenter, en quelque sorte, la dispersion juive, soit tous les Juifs disséminés par le monde.

D'après Jean-Louis Déotte, « le disparu loge au milieu du monde, aux milieux des lieux qu'on peut nommer. On peut nommer des lieux, seulement¹⁶³. » Aurélia représente plusieurs générations, plusieurs lieux, comme l'affirme Duras dans *Les Yeux verts* : « De partout elle appelle. De partout elle se souvient. Elle est à Melbourne, Paris, Vancouver. De partout où il y a des juifs dispersés, réfugiés, elle se souvient¹⁶⁴. » Les villes de Melbourne et de Vancouver sont choisies par l'écrivaine pour évoquer la diaspora :

Je voulais dire quelque chose sur ces villes où sont les Aurélia. Ce sont des villes où il n'arrive rien. Que l'accident de la mémoire. Melbourne, Vancouver, ce n'est jamais dans le journal. Ce sont des lieux de survie. Où la mémoire peut s'exercer à plein temps. C'est ce que je peux dire (que j'imagine) de ces villes¹⁶⁵.

Dès les premières images du film *Aurélia Steiner Vancouver*, on voit apparaître en gros plan une inscription sur la pierre, telle une empreinte de mains négatives qui rappelle les traces de l'existence. Dans *Aurélia Steiner – Vancouver*, l'acte de signer

¹⁶¹ *Ibid.* p. 156.

¹⁶² Marguerite Duras, *Le Navire Night – Césarée- Les Mains négatives- Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 139.

¹⁶³ Jean-Louis Déotte, *Les paradoxes d'une disparition*, NADQ, n° 17, 2003, p. 41. [En ligne]: <https://www.cairn.info/revue-naqd-2003-1-page-39.htm> [Consulté le 20 juin 2018].

¹⁶⁴ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Les Cahiers de cinéma, 1997, p. 122.

¹⁶⁵ Marguerite Duras et Dominique Noguez, *La Couleur des mots, op., cit.*, p. 194.

et de nommer serait aussi l'acte de laisser des traces d'existence pour contrer l'oubli. Ce n'est pas un hasard si, dans le film, la signature d'Aurélia Steiner apparaisse en gros plan. La disparition pose les questions ontologiques de l'existence, car « les disparus demandent d'être nommés.¹⁶⁶ » Par ailleurs, *Stein*, nom de famille d'origine juive, se répète dans l'œuvre durassienne : *Aurélia Steiner*, *Lol V. Stein*, *M. Stein*, *Yann Andréa Steiner*. En contraste avec l'anonymat des personnages mentionné plus tôt, nous retrouvons ici des noms qui signent une condition d'errance de même qu'un deuil vécu par les personnages. Par exemple, dans *Yann Andrea Steiner*, le narrateur discourt à plusieurs reprises sur la condition de survie des enfants juifs orphelins : « Beaucoup d'entre eux avaient oublié leur langue natale, leur prénom, leur nom, leurs parents¹⁶⁷. » L'oubli devient donc le caractère fondamental des personnages durassiens qui s'inscrivent au centre d'un sentiment de deuil, d'une histoire racontée par un mouvement d'oubli.

1.5 LA DÉAMBULATION COMME UN PROCÉDÉ

1.5.1 Une poétique du déplacement

Le processus créateur de l'écrivaine repose sur une constante déambulation. Associée au déplacement, au mouvement et au rythme, la déambulation est intrinsèquement liée à la manière dont Duras construit sa poétique. En effet, la démarche artistique de l'écrivaine et cinéaste repose sur la répétition, la reprise et le réemploi, principes liés au déplacement qui agissent comme un *modus operandi* tenant compte de la manière dont l'œuvre est structurée. Ces principes comprennent le déplacement constant des personnages, des motifs, des éléments sonores et visuels qui font l'objet d'une réappropriation ou d'emprunts à l'intérieur de l'œuvre littéraire et cinématographique. Prenons d'abord pour exemple le déplacement des personnages dans le cycle indien. Dans l'ensemble des textes et films, ce procédé est largement utilisé. Dans *India Song*¹⁶⁸, œuvre phare du cycle indien, Duras confirme dans un paratexte qui précède le texte théâtre film, ce

¹⁶⁶ *Id.*

¹⁶⁷ Marguerite Duras, *Yann Andrea Steiner*, Paris, P.O.L., 1992, p. 36. Dans ce livre, Duras privilégie sa rencontre avec Yann Andréa et raconte des conversations qui se déroulaient entre eux, notamment au sujet des Juifs et de l'occupation allemande en France, une obsession pour l'écrivaine.

¹⁶⁸ Bien que *India Song* (livre et film) ne figure pas dans notre corpus primaire, il est inévitable de ne pas s'y référer car ce texte et ce film fournissent une compréhension essentielle des pratiques et procédés durassiens.

recours par ailleurs employé dans une optique réflexive. Le déplacement en question s'inscrit dans la répétition et la reprise en vue d'une ré-élaboration du nouveau :

Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives. Il n'est donc plus possible de les faire revenir au livre et de lire, avec *India Song*, une adaptation cinématographique ou théâtrale du *Vice-consul*. Même si un épisode de ce livre est ici repris dans sa quasi-totalité, son enchaînement au nouveau récit en change la lecture, la vision¹⁶⁹.

Cette opération de déplacement consiste à loger ou à déloger des personnages d'une œuvre à l'autre à la manière d'une réappropriation à l'intérieur même de l'œuvre durassienne. Des personnages qui errent, ou déambulent, dans différentes « régions narratives », pour reprendre les mots de Duras, représentent un déplacement qui doit être compris en fonction de la répétition, de la reprise et du remploi. En outre, il intervient directement dans la structure de l'œuvre.

La genèse de l'œuvre témoigne du fait que, « chez Marguerite Duras, le lieu est souvent à la naissance du récit¹⁷⁰. » En effet, c'est dans l'espace que « l'histoire (du film) est venue s'y loger¹⁷¹ », confirme Duras à Michelle Porte. C'est en habitant la maison que Duras imagine le film, et c'est grâce à l'espace de la maison que le film est généré. Par conséquent, « la maison est déjà du cinéma », affirme Duras¹⁷². La maison est à la fois un espace de création et de mise en scène, un décor de film où errent ou déambulent ses personnages féminins. La maison étant avant tout un lieu de création¹⁷³, selon la démarche artistique de la cinéaste, le mot « lieu » désigne alors le livre et le film à la fois. Un déplacement des personnages dans plusieurs lieux où ils sont logés et délogés s'opère. Ce déplacement des « lieux » s'inscrit ainsi dans une délocalisation des personnages, toujours entre le texte et le film – mais aussi, parfois, entre texte et texte et film et film.

Concernant le déplacement des éléments sonores, prenons pour exemple la *Sonatine* d'Anton Diabelli. Ce thème, un motif qui donne lieu au titre du roman

¹⁶⁹ Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁰ Sylvie Loignon, *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble ELLUG, Université Stendhal, 2012, Kobo e-pub.

¹⁷¹ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 36.

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ Nous nous référons au film *Nathalie Granger*.

publié en 1958, *Moderato Cantabile*, est cité plusieurs fois dans le texte. Dans ce roman, un enfant joue la sonatine suivant le tempo *moderato cantabile*. Puis, le thème de Diabelli, cette fois-ci repris par Beethoven, réapparaît dans le texte de *India Song* : « Petit à petit de la musique : la 14^e variation de Beethoven sur un thème de Diabelli. Piano, très loin. La pluie diminue¹⁷⁴. » Ce même thème de Diabelli, rejoué par Beethoven, est repris à nouveau dans le film *Le Camion* (1977) où la musique parcourt l'espace sonore. Le fait que le thème de Diabelli soit repris par Beethoven et utilisé pour la trame sonore du film *Le Camion* souligne cette poétique du emploi mentionné précédemment. En outre, ces emprunts d'un même thème musical à l'intérieur de l'œuvre durassienne et qui persistent dans trois œuvres publiés à différentes périodes sans constituer une série – c'est-à-dire qu'elles n'entretiennent aucun rapport au niveau du contenu – exemplifie cette poétique durassienne du déplacement.

1.5.2 Déambulation et écriture

Bernard Alazet souligne que l'œuvre durassienne « semble être tout entière lovée de conscience de la répétition. Répétitions comme parcours, relance et inaboutissement, comme matière fictionnelle et objet de désir, comme substance de l'écriture et rythme de son avancée¹⁷⁵. » Certes, l'écriture durassienne repose sur la réécriture, la reprise et la répétition, mais on remarque également, à l'intérieur du processus d'écriture, un mouvement analogue au déplacement, à la marche. En outre, dans l'extrait de *L'été 80*¹⁷⁶, Duras associe l'écriture à la marche :

Il faudrait écrire pour un journal comme on marche dans la rue. On marche, on écrit, on traverse la ville, elle est traversée, elle cesse, la marche continue, de même on traverse le temps, une date, une journée et puis elle est traversée, cesse.¹⁷⁷

En évoquant le temps qui passe et les jours qui se suivent, l'écriture acquiert ainsi un mouvement, un rythme. La marche n'est pas seulement un déplacement dans l'espace, elle est aussi un déplacement dans le temps. Le temps et l'espace sont des éléments essentiels du récit littéraire et cinématographique. Il s'agit de traverser le

¹⁷⁴ Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷⁵ Bernard Alazet, *Écrire, réécrire, bilan critique*, Paris, Lettres modernes minard, 2002, p. 5.

¹⁷⁶ Duras a publié des chroniques journaliers pendant les trois mois de l'été 80, commandés par le journal *Libération*.

¹⁷⁷ Marguerite Duras, *L'été 80*, Paris, Minuit, 1981, Kindle e-pub.

lieu et le temps dans lesquels l'écrivaine elle-même se construit comme une figure errante et déambulatoire. La marche est un mouvement qui engage le corps, mais aussi la perception. Florence de Chalonge observe, dans l'écriture durassienne, un rythme du personnage qui fait progresser le récit et l'écriture. Ainsi, la mendicante du *Vice-Consul* évolue au fur et à mesure que le récit avance. Cela nous amène à penser que « marcher est identifié au mouvement même de l'écriture¹⁷⁸. »

— Elle marcherait, dit-il, j'insisterai surtout sur cela. Elle, ce serait une marche très longue, fragmentée en des centaines d'autres marches toutes animées du même balancement — celui de son pas — elle marcherait, et la phrase avec elle, elle suivrait une ligne de chemin de fer, une route, elle laisserait — derrière elle qui passe — les bornes fichées des noms, ceux de Mandalay, Prome, Bassein, elle avancerait tournée vers le soleil couchant, à travers cette lumière-ci, à travers Siam, Cambodge et Birmanie, pays d'eau, de montagnes, dix ans durant et puis à Calcutta elle s'arrêterait. Anne-Marie Stretter se tait.¹⁷⁹

L'écrit associé au mouvement de la marche est également présent dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, roman dans lequel l'espace et la temporalité sont indissociables et indispensables à l'évolution psychique de Lol V. Stein, qui est à mettre en relation avec la traversée des villes : S. Thlala, U. Bridge et T. Beach., dont les premières lettres suivent la succession de l'alphabet S, T, U, ; ou bien qui connotent Thalassa (S) ou la mer, Trouville (T) et le pont (U), des lieux de passage, des seuils où Lol aurait vécu comme une « dormeuse debout¹⁸⁰ ». Madeleine Borgomano précise que « l'espace où elle bouge n'est donc pas utilisé comme un décor, ni pour produire une illusion de réalité, mais à titre d'élément fondamental de la construction du sens¹⁸¹. » Ce triptyque mènerait à un lieu unique : Trouville, là où le film *La Femme du Gange* est tourné.

D'autre part, dans *L'Amour*, roman publié en 1971 et matrice littéraire du film *La Femme du Gange*, le mouvement de la marche marque le rythme de lecture et d'écriture. Cette sensation renvoie aussi à l'idée d'inachèvement, compris comme une déambulation incessante qui n'aboutit jamais. Comme le souligne Catherine Rodgers, « les pas réguliers de l'homme qui marche semblent marquer le temps¹⁸². »

¹⁷⁸ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction, le cycle indien de Marguerite Duras*, op. cit., p. 222.

¹⁷⁹ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, Coll. Imaginaire, 2016. p. 179-180.

¹⁸⁰ Madeleine Borgomano, *Madeleine Borgomano présente Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997, Kobo e-pub.

¹⁸¹ *Id.*

¹⁸² Catherine Rodgers, « De la balade à la bagnole », op. cit. (article non-paginé fournis par l'auteure.)

Ce rythme scandé par le mouvement du « va-et-vient de la marée¹⁸³ » ainsi que l'égarément qui caractérise les mouvements des personnages résultent dans la lenteur du temps qui passe, un temps éternel que le film vient capter dans le passage du littéraire au filmique. Le film *La Femme du Gange* s'approprie ainsi le rythme de la marche, évoqué aussi par une errance dans les mouvements. Cette appropriation crée une transposition intermédiaire, définie précédemment dans le passage du littéraire au filmique. Cette transposition a une incidence sur la forme filmique, notamment au regard du montage : la fixité et la durée des plans ainsi que l'utilisation de plans séquences contribuent à souligner la lenteur du film, comme un rappel du rythme également lent du récit littéraire. Ainsi, la marche et la déambulation du récit littéraire sont transposées dans le rythme du film en tant que caractéristiques formelles singulières de l'esthétique filmique durassienne.

En outre, dans le passage du littéraire au filmique, le jeu des personnages dans *La Femme du Gange* renvoie au mouvement égaré de la marche de Lol V. Stein (ou s'en inspire). Le rythme emprunté par le personnage est à mettre en relation avec le « déplacement machinal de son corps [...] dans un mouvement désordonné, confus, généreux¹⁸⁴ .» Cela donne lieu à ce que Duras appelle le dépeuplement de l'acteur. Duras emploie cette expression dans sa conversation avec Noguez dans *La Couleur des mots*¹⁸⁵ en faisant référence aux personnages d'*India Song*. Or, les personnages de ce texte-film sont dépourvus de toute expression. Leur corps est ainsi « dépeuplé », car l'effet de la mémoire et de l'oubli freine, voire empêche leur évolution. Nous arrivons à une meilleure compréhension du dépeuplement suivant la pensée de Samuel Becket, tirée de son ouvrage *Le dépeupler*¹⁸⁶. La notion de dépeuplement est envisagée comme un aveuglement de l'esprit, du corps désertique, « comme la disparition du désir, comme l'achèvement des possibles sensuels du corps [...] Les corps perdent la capacité des sensations et le sens de l'orientation¹⁸⁷. » Le dépeuplement de l'acteur, dans le cinéma durassien, est donc

¹⁸³ Marguerite Duras, *L'Amour*, Paris, Gallimard, 2013, Kobo e-pub.

¹⁸⁴ Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., p. 45,

¹⁸⁵ Cette conversation revient dans l'ouvrage suivant : Pascal-Emanuel Gallet (dir.), *Marguerite Duras : Œuvres cinématographiques. Édition vidéographique critique*. Paris, Ministère des relations extérieures, 1984, p.25.

¹⁸⁶ Samuel Beckett a publié *Le dépeupler* en 1970. Samuel Beckett, *Le dépeupler*, Paris, Les Éditions de minuit, 1970.

¹⁸⁷ Francesca Serra, « Samuel Becket : Le dépeupler ou l'espace aliéné. » [En ligne] <https://ledepeupleur.wordpress.com/> [Consulté le 15 juillet 2018.]

un procédé qui s'opère par la transposition médiatique issue du mouvement de déambulation des personnages.



La Femme du Gange, (1974) captures d'écran DVD. La déambulation des personnages (de gauche à droite) : Le voyageur arrive dans la ville (**fig. 1**) ; Dépardieu erre dans la plage (**fig. 2**) ; La marche de Lol V. Stein (**fig. 3**).

La déambulation affecte également la manière dont le film est organisé, c'est-à-dire de façon non-linéaire. Le déplacement incessant des personnages, la répétition des motifs et des éléments sonores et visuels donnent l'impression d'une œuvre inachevée. *La Mer écrite*, texte publié en marge des images photographiques qui exposent les paysages maritimes de Trouville, évoque des paysages asiatiques comme le Gange, le Siam et renvoie à d'autres récits, notamment *Le Vice-Consul*. L'œuvre durassienne établit en son sein des connexions entre les textes et les films en disséminant des éléments visuels, sonores et des motifs qui se répètent et confirment son caractère déambulatoire – du moins le mouvement perpétuel qui s'y opère. À ce propos, Julie Beaulieu soutient qu'on peut expliquer ce mouvement par le modèle du rhizome développé par Deleuze et Guattari, qui attestent que l'œuvre s'organise selon les tentacules d'un vaste réseau :

Le récit mémoriel durassien s'organise généralement selon une structure rhizomathique à l'exemple des *Yeux verts* et du texte *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 s'apparente à une toile d'araignée. L'organisation et l'ouverture du texte rappellent par ailleurs les principales caractéristiques du rhizome [...].¹⁸⁸

Cette hypothèse, d'une part, confirme que ce « désordre », marqué par la non-linéarité et l'absence de hiérarchie, suit le même mouvement que celui d'une mémoire soumise à l'oubli. Pour cette raison, l'œuvre assume un caractère

¹⁸⁸ Julie Beaulieu, *L'entrécriture de Marguerite Duras, Du texte au film en passant par la scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 209.

subversif puisqu'elle échappe au *logos*. D'autre part, cette forme non assujettie permet au lecteur-spectateur de jouir d'une grande liberté d'association, d'élaborer son propre parcours, voire de déambuler dans la lecture ou dans le visionnement du film. Cette liberté fait appel à l'hors-champ, afin de permettre au public de multiples possibilités sur les plans visuel et sonore. Nous y reviendrons au deuxième chapitre.

Une autre hypothèse à envisager est celle soutenue par Madeleine Borgomano, selon laquelle la façon d'organiser l'œuvre durassienne repose sur un désir de « totalité ». Comme le note Borgomano, l'œuvre « [est] un 'ensemble' très continu, une 'totalité'. Lieux, personnages, éléments narratifs sont sans cesse repris, modulés, transformés, dans un réseau mouvant profondément original¹⁸⁹. » En effet, l'œuvre durassienne est ce grand projet 'total' composé de reprises et d'emprunts, d'échanges entre les différentes productions. Si les éléments énoncés par Borgomano agissent en unissant les productions et visent une totalité, la déambulation constitue alors un aspect structurel de ce projet totalisant. Ces procédés narratifs sont donc des manières différentes d'expliquer et d'envisager l'œuvre à partir de l'idée de la déambulation.

Par ailleurs, l'œuvre de Marguerite Duras s'élabore à partir d'un travail de la mémoire. Borgomano souligne que « d'*India Song* à *Aurelia Steiner*, tous ses films sont une médiation sur la mémoire et l'oubli qui se fondent ¹⁹⁰ » et où la mémoire se présente comme un « curieux chantier en mutation perpétuelle.¹⁹¹ » Le mouvement déambulatoire de la mémoire et de l'oubli échappe au parcours chronologique qui repose sur la linéarité du récit, qu'il soit littéraire ou filmique. Il bouleverse également l'ordre spatio-temporel, car la mémoire et l'oubli s'expriment de manière désordonnée, voire fragmentée. Un bon exemple est le récit *La Douleur*, un journal hybride et autobiographique dans lequel Duras raconte l'angoisse provoquée par l'attente de nouvelles à propos de la disparition de son mari, arrêté par la Gestapo durant l'occupation allemande. Affecté par la tragédie et l'ampleur de l'oubli, l'acte de raconter devient une expérience bouleversante et confuse.

¹⁸⁹ Madeleine Borgomano, *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1992, p. 21.

¹⁹⁰ Madeleine Borgomano, « L'oubli, c'est la vraie mémoire... », dans Christophe Meurée et Pierre Piret, *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 27-40. p. 37.

¹⁹¹ *Id.*

L'auteure s'exprime, dans son récit, par des sauts narratifs et une suite désordonnée et embrouillée de dates, témoignant d'un parcours flou et non linéaire de la mémoire. D'autres personnages durassiens qui sont affectés par une mémoire oublieuse éprouvent une impression de silence et de vide. Par exemple, bouleversée par la scène du bal, Lol V. Stein vit silencieusement son expérience, sans témoigner de ses propres actes, sa déambulation suivant le mouvement de son oubli. La mendicante reste également muette, sans aucune élaboration de sa pensée. Elle erre après avoir été bannie par sa famille. En effet, les chemins de la mémoire et de l'oubli sont sinueux, plein de détours, puisque le parcours des souvenirs n'est pas en conformité avec les principes d'une tradition cartésienne, logique, ordonnée et méthodique. En ce sens, Borgomano envisage même que, subtilement, l'œuvre durassienne s'élaborerait et s'organiserait dans le cadre d'un cycle motivé par la réécriture et la répétition. Elle affirme que, « du moins dans le cadre d'un 'cycle', les livres de Duras servent de mémoire les uns aux autres, tandis que s'élabore peu à peu un monde fictif 'mémorable' d'où le présent, le Réel est évacué¹⁹². »

Ainsi, d'une part, l'idée d'une œuvre durassienne totale soutenue par Borgomano repose sur le paradoxe de l'œuvre inachevée. En effet, cette œuvre participe d'un projet toujours en élaboration puisqu'elle s'appuie sur une constante répétition et une reprise, sans jamais se clore totalement. D'autre part, si l'œuvre durassienne s'appuie sur ce mouvement sinueux de la mémoire, l'idée de cycle tel que le propose Borgomano est à l'opposé de celle de la linéarité. Pourtant, cette idée remet en question celle déjà établie de la division carthésienne de l'œuvre en cycles par les études critiques. Or, l'ensemble de l'œuvre durassienne s'organise justement en s'appuyant sur des critères carthésiens. Cette organisation propose un regroupement selon des cycles thématiques qui renvoient aux paysages durassiens. L'organisation de l'œuvre par cycles thématiques (indien, atlantique et indo-chinois), dont les appellations sont motivées par le critère « géographique » renvoie, par exemple, à des pays asiatiques et évoque des paysages maritimes¹⁹³.

¹⁹² *Id.*

¹⁹³ À l'égard de l'œuvre en cycles, Anne Cousseau observe que « quoiqu'on puisse juger cette partition réductrice, elle suggère néanmoins comment certains pays, réels ou fantasmés, ont traversé l'existence et l'imaginaire de l'écrivain pour se constituer en paysages qui structurent en profondeur son œuvre, nous rappelant ainsi l'origine étymologique du mot 'paysage' qui se définit au départ comme une 'entendue du pays' ». Anne Cousseau, « Poétique du paysage » dans *Marguerite Duras, paysages*, Lettres modernes Minard, 2017, p. 29.

Ainsi, le cycle indien démarre avec la parution, en 1964, du *Ravissement de Lol V. Stein*, en passant, par les années 1970, par *L'Amour*, *Le Vice-Consul*, *India Song* ainsi que les films *La Femme du Gange* et *India Song*. Le cycle atlantique rassemble les textes et films à partir de *L'Homme atlantique* (années 80), *Agatha*, *Agatha et les lectures illimitées*, *Césarée* et *Les Mains négatives*. Le cycle indochinois, quant à lui, est identifié par des textes où l'Indochine y figure (*L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*).

La division de l'œuvre par cycles est toutefois controversée. Nous avons vu que le critère chronologique ne va pas de soi, que la linéarité échappe à l'œuvre et que le caractère déambulatoire décourage la cohérence de la périodicité. On constate que la tentative d'organiser l'œuvre durassienne selon une hiérarchie chronologique ne suffit pas. En effet, c'est exactement l'aspect « déambulatoire » de l'œuvre et de la reprise constante des personnages entre les œuvres qui annule cette tentative. À propos de cette partition de l'œuvre, Florence de Chalonge fait la mise au point suivante :

Appliquée à une œuvre littéraire, la dénomination de *cycle* renvoie à des textes d'une même auteure, regroupés pour leur appartenance à un thème commun ou le retour de personnages identiques. Elle ne fait pas nécessairement intervenir l'idée de périodicité, comme d'autres acceptions du terme, mais renvoie à une évolution entre un état initial et un état final, à l'intérieur de la totalité ainsi constituée¹⁹⁴.

C'est justement le critère d'évolution qui devient controversé, car celui-ci s'appuie sur une ligne du temps chronologique qui perd son efficacité lorsque l'on tient compte des rapports entre les différentes productions. Nous pouvons évoquer certains éléments liés à la reprise qui peuvent contredire ce critère, par exemple, le nom de famille *Stein*. D'origine juive, Stein est utilisé pour nommer plusieurs personnages durassiens qui figurent dans l'ensemble de l'œuvre, notamment Mr. *Stein* (*Détruire dit-elle*), *Lol V. Stein*, *Aurélia Steiner*, *Yann Andréa Steiner*. Ainsi, le nom *Stein* apparaît et réapparaît dans l'œuvre, dès les années 60, à la fin des années 70 et au début des années 90, et fait sa dernière apparition avec la publication de *Yann Andrea Steiner* en 1992. Bien que ces personnages n'entretiennent aucun lien entre eux, le nom Stein évoque l'oubli et l'errance, et il

¹⁹⁴ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction, Le cycle indien de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 16.

s'inscrit également dans une quête. L'idée de totalité proposée par Borgomano est pertinente, car elle fonctionne bel et bien par cycle dans le sens où l'entend Borgomano. Ainsi, les livres ou les films sont rattachés les uns aux autres par le procédé de la reprise. Bref, l'œuvre durassienne a tendance à s'emboîter et à se lover en elle-même, voire à s'autoréférencer (bien qu'en décalage thématique) par des rapports qu'on identifie comme étant intramédiaux.

1.6 Déambulation et *found footage*

1.6.1 Définition du *found footage* ou cinéma du remploi

La pratique du *found footage* fait partie des phénomènes d'appropriation, de remploi ou de reprise des images filmiques. Néanmoins, notons que cette pratique relève des phénomènes du collage et du remontage dans le cadre de l'histoire de l'avant-garde et des discussions sur l'esthétique du recyclage. Conçue comme une manière de créer du nouveau à partir de ce qui a été rejeté et mis de côté, le *found footage* est caractérisé, d'après Christa Blümlinger, par une « forme de recyclage qui était jadis réservée au cinéma d'avant-garde, donc à un domaine très spécifique et résolument se revendiquant comme art, soumis à des débats et à des évaluations esthétiques¹⁹⁵ ». En effet, le *found footage*, en tant que pratique du cinéma du réemploi, trouve son origine dans le cinéma des premiers temps. Dans ce contexte, cette pratique est parfois rattachée aux procédés issus des arts plastiques à travers la mise en dialogue avec les techniques des arts visuels. Térésa Faucon atteste que cette pratique est inspirée des collages des années d'avant-garde entre 1910-1920, plus précisément du collage cubiste et surréaliste, ou encore du photomontage (pratique développée par Man Ray) et dans une dimension réflexive¹⁹⁶. Bien que cette pratique s'inscrive en tant que procédé dans le contexte de l'histoire de l'art, il est important d'articuler cette réflexion au cinéma.

D'abord, il faut tenir compte que la terminologie relève véritablement du cinéma. Blümlinger nous rappelle que la notion de *footage* « renvoie à une ancienne unité

¹⁹⁵ Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main, esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 21.

¹⁹⁶ Voir Térésa Faucon, « Lexique », dans *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 148.

de mesure de la pellicule, mesurées en mètres ou en pied (*feet*)¹⁹⁷. » Il n'est donc pas anodin que la pratique soit reliée au montage cinématographique. D'ailleurs, le montage est considéré comme une pratique de l'assemblage. Du point de vue de la technique, il est pertinent d'établir une analogie avec la pratique du collage et de l'assemblage des images ainsi que celle du montage au cinéma. Or, si nous prenons pour exemple le travail du cinéaste Jean-Luc Godard, nous constatons qu'il n'utilise pas seulement la pratique du collage des images et des textes comme une dynamique de la citation. Cette pratique est, par ailleurs, une caractéristique marquante de son cinéma, puisqu'il s'approprie essentiellement des images d'archives de l'histoire du cinéma en tant que motif d'une série de films intitulés *L'histoire du cinéma*¹⁹⁸. Cette série est emblématique de *found footage*, et, en ce sens, comme le souligne Blümlinger, la « reprise d'images – comme répétition et processus mémorial – est déjà contenue en germes dans l'acte même du montage¹⁹⁹. » Le *found footage* est plus largement défini comme une pratique du cinéma consistant à s'approprier des images existantes provenant de films de fiction ou d'images d'archives²⁰⁰. Nous remarquons, dans la pratique du *found footage*, un rapprochement entre la déambulation et la réécriture puisque le même geste d'appropriation d'un matériau existant est présent. Cette technique s'inscrit dans un processus de répétition et renvoie aussi à la pratique intertextuelle de la citation, quoique cette dernière ne touche qu'un seul média. Réaliser un film à partir de ce qui a précédemment été écarté, en réemployant un matériau qui n'était d'abord pas réservé pour ce film, s'apparente à la pratique de la réécriture, soit une pratique créative. Ces pellicules constituent non seulement un matériau de base pour de nouveaux films, mais également un matériau premier de création – si l'on pense à l'usage esthétique et expérimental du matériel filmique. En outre, le geste de s'approprier des images à travers le remontage pour élaborer une fois de plus un nouveau contexte, un nouveau sens, « vise toujours, à travers la répétition, à la transformation, à l'adaptation, à la réécriture, à l'arrangement, et donc dans tout

¹⁹⁷ Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main, esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, op. cit., p. 62. En note en bas de page.

¹⁹⁸ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, [film] France, Suisse, Gaumont, 2007. 266 min.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁰ Jean-Luc Godard, notamment, utilise la pratique du *found footage* comme une forme de poétique de la citation. Les images de son film *L'histoire du cinéma* relèvent d'un travail d'archive dans lequel s'inscrit la mémoire du cinéma.

le cas, à l'originalité d'une vision et d'une écoute renouvelées²⁰¹. » Ainsi, le principe de répétition au cœur du cinéma du réemploi inscrit le geste du montage dans une poétique du déplacement des formes et des significations.

1.6.2 Le *found footage* dans le cinéma durassien

Dans le cinéma durassien, l'idée de déambulation et de déplacement se prolonge dans le processus de réalisation d'un film. En effet, certains des courts-métrages et films de Duras sont réalisés à partir de plans abandonnés de longs-métrages. Ainsi, pour réaliser et composer ses court-métrages *Les Mains négatives* (1979) et *Césarée* (1979), Duras réutilise les chutes du film *Le Navire Night* (1979). De même, des chutes du film *Agatha et les lectures illimitées* (1980) sont employées pour le moyen métrage *L'Homme atlantique* (1981). Toutefois, le cinéma du réemploi chez Duras n'utilise pas d'images de films d'archives du cinéma; elle s'intéresse plutôt aux images délaissées de son propre cinéma.

Chez Duras, le *found footage* s'envisage comme un processus de ré-élaboration à l'intérieur même de sa propre œuvre cinématographique. Nous pouvons ainsi constater, à travers le principe de la répétition du *found footage*, le mouvement de l'œuvre durassienne qui se déploie au sein d'un même média, ce qui, dans une perspective intermédiaire, est attribuable au processus intramédial. En effet, l'intramédialité, d'après la notion de Rajewsky, consiste à effectuer des emprunts à l'intérieur d'un seul média. Des plans délaissés de long métrages, des fragments et morceaux épars sont rassemblés afin de prolonger son œuvre. En outre, et d'un point de vue intermédiaire, le nouveau film, sur le plan thématique, n'établit aucun rapport avec le film-matrice. Les traces du film-matrice contribuent à une répétition formelle de la mise en scène, de l'éclairage, des plans fixes, des éléments employés précédemment dans le film-matrice qui tiennent compte d'un style particulier – le style durassien. Remonté, le nouveau film organise un nouvel espace-temps dans lequel la *voix off* joue un rôle essentiel en générant de nouveaux éléments sonores et visuels. Ces éléments rajoutés et perçus par le public seront abordés dans le deuxième chapitre.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 84.

Le cinéma du réemploi chez Duras est aussi motivé plus particulièrement par ses propres conditions de production, notamment au regard de la survivance de son œuvre. En effet, le cinéma durassien est ainsi « réanimé » par le *found footage*. En ce sens, le cinéma de petit budget pratiqué par l'écrivaine ne jouit pas des mêmes conditions de production, de distribution et de diffusion que le cinéma commercial. Situé en marge, le cinéma considéré à l'époque comme « différent » avait tendance à utiliser le *found footage* comme une pratique courante de montage. L'appellation cinéma « différent » se construit à partir d'une opposition, un contraste par rapport au cinéma dominant, à partir de la distinction de ses aspects formel et esthétique, mais également culturel et économique. Or, recycler le cinéma pour survivre, car tel est le cas de la pratique de Marguerite Duras, est également une manière de résister.

Jacques Aumont remarque un changement dans le cinéma durassien après 1968, année de la révolution culturelle en France; il est alors « identi[fi]é au discours sur le politique en général²⁰² » :

Cinéma et politique relèvent tous deux du spectacle, et sont également soumis à la tyrannie du sens. C'est contre cette vision trop assurée qu'il faut promouvoir une conception ouverte, incertaine, risquée. C'est pourquoi, pour Duras – en cela typiquement gauchiste – la pensée de la politique est pensée de l'avenir, parce que, de l'avenir, on ne peut rien savoir ni rien maîtriser, et qu'on est donc garanti contre la tyrannie du *logos*²⁰³.

C'est effectivement contre cette tyrannie du sens imposée par l'industrie du cinéma que Duras se positionne lorsqu'elle forge sa propre manière de raconter au cinéma. L'affirmation « le cinéma n'existe pas²⁰⁴ », en opposition au cinéma dominant, révèle son intention d'innover, de réinventer afin de libérer le regard du public de sa domestication imposée par le cinéma commercial. À cet égard, lors d'une entrevue réalisée en 1975, Marguerite Duras et Dominique Noguez définissent le cinéma différent comme « un acte politique, un acte de rupture, de refus, de libération²⁰⁵ »

²⁰² Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 132.

²⁰³ *Id.*

²⁰⁴ « Le cinéma n'existe pas. Le véritable cinéma, c'est le cinéma différent. » Entrevue de Marguerite Duras par Michèle Baurin lors du Festival d'Hyères, en septembre 1979, diffusée par la Radio FR3 Côte d'Azur et disponible sur le site France Culture, [en ligne]. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/marguerite-duras-festival-du-jeune-cinema-d-hyeres-1ere> [consulté le 1^{er} mars 2017].

²⁰⁵ Entrevue de Dominique Noguez et Marguerite Duras à propos du « cinéma différent », 1975, INA-FR [en ligne] <http://www.ina.fr/video/I04258925/marguerite-duras-et-dominique-noguez-a-propos-de-cinema-different-video.html> [consulté le 20 juillet 2018].

par rapport au cinéma dominant. Tel acte politique existe dans la mesure où il vise à contester l'hégémonie du cinéma dominant qui impose « une certaine tradition formelle que le public a été dressé à considérer comme naturelle (l'exemple le plus net est à chercher dans le cinéma de fiction de type hollywoodien)²⁰⁶ ». En effet, l'idéologie du cinéma dominant, comme toutes les idéologies et tous les systèmes, est, d'après Noguez, « systématiquement interrogée²⁰⁷ » pendant la période qui a suivi mai 1968. Cependant, en tenant compte du cinéma post-68, Noguez précise qu'il ne s'agit pas d'un cinéma engagé ou militant, mais d'un « cinéma de subversion formelle²⁰⁸ ». Ainsi, subvertir la forme est une posture « politique » qui confronte l'idéologie du cinéma hollywoodien et sa tradition formelle (cinéma narratif).

En outre, la pratique du cinéma du réemploi chez Duras suscite une poétique de la ruine, telle qu'élaborée par les recherches et réflexions d'André Habib. La ruine s'incarne au cinéma par des lambeaux, des fragments, mais aussi par « l'inscription du temps, du montage de temporalités multiples que de la fragilité du matériau qui les compose²⁰⁹. » Habib réfléchit sur le cinéma durassien qui met en scène des villes évoquant une poétique des ruines. Il prend pour exemples *Son nom de Venise dans Calcutta désert* qui expose visuellement la ruine quand « la caméra y parcourt les pièces dans un vaste manoir cependant que l'on entend la trame sonore de *India Song*²¹⁰ » et qu'il associe à l'écroulement intérieur du colonialisme. Pensons également au court-métrage *Les Mains négatives* et *Césarée*. Ces courts métrages issus de la pratique du réemploi exposent des espaces vides et dépeuplés qui s'inscrivent explicitement dans une poétique de la ruine. Les images sont « comme l'archive en lambeaux de leur propre effritement, fantômes survivants d'une

²⁰⁶ Dominique Noguez, *Le cinéma autrement*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 55.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁰⁸ Dans le chapitre « Cinéma et politique » de son ouvrage *Le cinéma autrement*, Noguez met en lumière la dimension politique du cinéma post-68 français, notamment le « cinéma de subversion formelle ». Ce cinéma, d'après lui, repose sur une manière provocante de « contester le système formel du cinéma de classe dominante ». Dominique Noguez, *Le cinéma autrement*, *op. cit.*, p. 55.

²⁰⁹ Serge Abiaad, « L'attrait de la ruine, d'André Habib » (compte rendu), Montréal, *24 images*, N° 158, 2012, p. 38.

²¹⁰ André Habib, *L'attrait de la ruine*, Belgique, Éditions Yellow Now, 2011, p. 74.

mémoire abandonnée²¹¹. » En ce sens, la ruine évoque, chez Duras, l'inachèvement et l'inaboutissement propre à son œuvre.

Concernant la survivance du cinéma, dans *Les Yeux verts*, Duras explique les raisons techniques pour lesquelles ces plans ont été délaissés :

Les plans de *Mains négatives*, de ce travelling qui va de la Bastille aux Champs-Élysées, n'étaient pas bons, je ne sais pas pour quelles raisons techniques. Les feux rouges sont complètement écrasés, comme des taches de sang, l'image est floue. On a refait les plans [...] j'ai presque tout gardé des plans ratés²¹².

Cette façon particulière de « récupérer » entraîne également l'usage de certains procédés cinématographiques, comme l'image noire. Pour la réalisation de *L'Homme atlantique*, Duras avoue ne pas avoir eu suffisamment d'images provenant de plans abandonnés pour compléter le film. L'image noire est alors une solution technique qui devient un procédé, c'est-à-dire une pratique incorporée à la recherche formelle. La pauvreté des moyens servant la réalisation d'un film a donc une incidence directe sur sa forme. En effet, Duras se montre fidèle à une conception du cinéma qu'elle appelle « primitif », c'est-à-dire un cinéma comprenant des formes archaïques, pauvres, élémentaires, qui le ramènent au degré zéro de son expression. Cette approche primitive rappelle les résultats artistiques « du muet, à l'époque des frères Lumière²¹³ ». Selon sa propre conception du cinéma, soit celle d'un art qui suggère plus qu'il ne définit, Duras s'oppose politiquement au cinéma du « samedi soir » soutenu par l'industrie cinématographique. Alors que le cinéma de masse est limité en tant que produit culturel et de consommation suscité par des efforts multipliés de promotion et une large distribution, le cinéma expérimental ou de recherche, diffusé grâce aux circuits alternatifs indépendants des festivals et des ciné-clubs, bénéficie quant à lui d'une certaine liberté esthétique et formelle. Dominique Noguez relève l'existence d'une unité de l'œuvre durassienne à partir du *Navire Night*, *Césarée et Les Mains négatives*, des films qui sont engendrés les uns par les autres. Noguez avance : « Ces deux courts métrages suggèrent alors l'existence d'un troisième, peut-être parce que jamais deux sans trois²¹⁴ ». Le cinéma du réemploi permet donc

²¹¹ *Id.*

²¹² Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 153.

²¹³ *Ibid.*, p. 91.

²¹⁴ Marguerite Duras et Dominique Noguez, *La Couleur de mots*, *op. cit.*, p. 83.

cette unité dont parle Noguez et c'est pourquoi Noguez voit en Marguerite Duras une véritable cinéaste expérimentale, malgré le refus de cette dernière de se définir ou d'être assimilée à ce genre.

1.7 La poétique du déplacement sous la loupe de l'intermédialité

1.7.1 Le contexte intermédial

Comment peut-on éclairer cette poétique du déplacement à la lumière d'une perspective intermédiaire ? Comment situer les pratiques durassiennes dans une telle perspective et de quelle manière s'inscrivent-elles dans l'intermédialité ? D'abord, il faut tenir compte que la formulation d'une définition de la notion d'intermédialité est tributaire d'une diversité d'approches. En effet, depuis son apparition au sein du débat dans les sciences humaines et sociales au cours des années 1980, l'intermédialité est désignée par un terme générique et, comme le souligne Irina Rajewsky²¹⁵, « utilisée de manières très diverses²¹⁶ ». Cette théoricienne remarque qu'elle est issue d'« une pluralité de concepts et d'approches provenant des rangs de différentes disciplines, [qui] proposaient de manières toujours nouvelles, et plus ou moins différenciées, d'appréhender les phénomènes de l'intermédial²¹⁷ ». Il est vrai que les phénomènes intermédiaires existent depuis longtemps. Nous pouvons même envisager l'empreinte de mains négatives – le dessin des mains sur la paroi de grottes préhistorique (qui sert de support) – comme un phénomène intermédial, tout comme l'oralité même, médiée par la voix du conteur. Cependant, les études intermédiaires, nées en Allemagne avec l'interdisciplinarité dans les années 1990, sont récentes. Au sein de ces études se trouve, entre autres, Jürgen Müller, historien et critique d'art. En percevant l'intermédialité comme une approche et un axe de pertinence intermédiatique,

²¹⁵ Les recherches portant sur les études intermédiaires sont ciblées par trois écoles, à savoir : allemande, canadienne et suédoise. Appartenant à l'école allemande, la réflexion de Rajewsky sur l'intermédialité ainsi que les notions qu'elle propose semble très pertinente pour notre recherche, car son discours est centré sur la littérature en plus du cinéma. Néanmoins, les textes des chercheurs de l'école canadienne (entre autres Jean-Marc Larrue, Sylvestra Mariniello, Johanne Villeneuve, Éric Méchoulan) ainsi que ceux de l'école suédoise, contribuent à la diversité des approches et à la richesse des études intermédiaires et sont également importants pour soutenir notre réflexion.

²¹⁶ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », dans Caroline Fischer et Anne Debrosse, *Intermédialités*, Nîmes, Société française de littérature générale et comparée / Lucie éditions (coll. Poétiques comparatistes), 2015, p. 25.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

Müller participe du débat depuis les années 1980. Or, les recherches intermédiales se développent au Canada au cours des années 1990. Elles sont d'abord originaires du Centre de recherche sur l'intermédialité, nommé à l'époque le CRI, et aujourd'hui le CRIalt (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques) à l'Université de Montréal, et maintenant répandues dans le monde, plus récemment dans les pays scandinaves et les Pays-Bas²¹⁸.

En considérant que l'intermédialité entretient un rapport étroit avec la textualité et l'intertextualité, Müller, plutôt que de penser la notion d'intermédialité comme une théorie, il fait le choix judicieux de la concevoir d'abord comme un outil d'analyse. Rajewsky, quant à elle, considère cette notion comme un terme parapluie (*termine-ombrello*) et met de l'avant « l'idée que, au vu de l'hétérogénéité des domaines, des approches et des objectifs de recherche, il ne peut pas y avoir *une* seule théorie ou *un* seul concept de l'intermédialité²¹⁹». Elle propose ainsi l'hétérogénéité des discours qui contextualisent la genèse du débat autour de l'émergence de la notion d'intermédialité. À cet égard, il faut tenir compte que la discussion se développe dans le sillage de trois pans de recherche, à savoir :

- Premièrement, dans la perspective des recherches portant sur les inter-arts (*Interart Studies*) en comparant les arts et les médias. Ces recherches s'inscrivent dans la « tradition millénaire des discours » depuis Platon et Aristote, en passant par la Renaissance jusqu'au début du XX^e siècle.
- Deuxièmement, la discussion se poursuit autour de la relation entre deux médias, la littérature et le cinéma, ce qui favorise, à partir des années 1970, un nouveau domaine de recherche. Ainsi, la « littérisation du cinéma » et la « littérature filmique » sont désormais de nouveaux termes appartenant à ce domaine de recherche²²⁰.
- Le troisième pan de recherche est particulièrement important, car il se développe à partir de la théorie de l'intertextualité, notion issue du post-

²¹⁸ Avec le travail de chercheurs comme Lars Elleström (Suède) et Chien Kattenbelt (Pays-Bas).

²¹⁹ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », *op.cit.*, p. 27.

²²⁰ Rajewsky rappelle que l'arrivée du cinéma marque un paradigme dans les arts, car il est constitué comme un nouveau média. Elle fait notamment appel aux écrits de Walter Benjamin et Bertold Brecht. En Allemagne, dans le contexte universitaire, ce pan du débat, selon Rajewsky, a contribué à la naissance de la discipline des *Media Studies*, liés notamment à la théorie de Marshall McLuhan.

structuralisme, et développée notamment par Julia Kristeva²²¹. Alors que l'intertextualité tisse des liens entre des textes, l'intermédialité, quant à elle, « sert à désigner des configurations, des procédés ou des processus impliquant plusieurs médias, et dans lesquels entre donc en jeu un dépassement des frontières médiales²²². »

En s'imposant comme nouveau champ de recherche, l'intermédialité s'affirme aussi comme un nouveau paradigme, non seulement dans le domaine des *Media Studies* avec le concept de *remediation*²²³ et l'archéologie des médias, mais aussi dans la réflexion sur la littérature et les autres arts²²⁴. Certes, l'intermédialité peut être vue comme un nouveau modèle d'analyse, bien qu'elle rencontre certains défis rattachés à la circulation de plusieurs définitions issues de ses différentes approches. En ce sens, la présence de nombreuses tentatives de définition du concept, provoque, d'après Rajewsky, « l'émergence d'une pluralité de voix, qui utilisent la notion d'intermédialité chacune à leur façon et tentent d'imposer leur perspective²²⁵. » Rajewsky propose soit d'adopter l'intermédialité dans un sens large en tenant compte de la flexibilité de celle-ci et de son usage comme un terme parapluie²²⁶, soit de la restreindre, au risque d'intimider la dynamique du débat. En outre, la terminologie du mot pose un problème : le préfixe « inter », interprété de différentes manières, de même que les notions de « médium » et de « médialité ». Dans un sens plus large, l'intermédialité peut être considérée comme un

²²¹ Soulignons que Gérard Genette, avant même les années 1990, avait considéré l'intertextualité de Kristeva comme une des catégories du concept de la transtextualité (*Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982). Par ailleurs, en considérant l'approche intermédiaire privilégiée par les membres du CRIalt (Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques), nous soulignons celle de Silvestra Mariniello. Dans son texte « La littéracie de la différence », l'auteure distingue l'intermédialité de l'intertextualité : « L'intermédialité se distingue de l'intertextualité, ou de l'interartialité parce qu'elle revendique, par la notion de médium, la centralité de la dimension technique à la compréhension des différents agencements. Comme elle se concentre sur le médium, l'intermédialité ne peut pas ignorer la surface à laquelle la lettre prend part, ne peut pas ignorer la base matérielle du médium, le mode de transmission, la matérialité de la communication. » Silvestra Mariniello, « La littéracie et la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 184.

²²² Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », *op. cit.*, p. 27.

²²³ Je fais référence à l'ouvrage de Jay David Bolter et Richard Grusin *Remediation: Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press, 1999.

²²⁴ D'après Johanne Villeneuve, « la réflexion sur l'intermédialité a pour origine un point de convergence entre l'art de la narration (certainement un des plus anciens qui soit) et les matérialités des objets culturels. » Johanne Villeneuve et Sylvano Santini, « La disposition intermédiaire : théorie et pratique. Entretien avec Johanne Villeneuve », dans *Spirale*, n° 231, mars-avril 2010, p. 38-41.

²²⁵ Irina Rajewsky, *op. cit.*, p. 30.

²²⁶ Rajewsky remarque l'hétérogénéité qui justifie la diversité des approches théoriques et qui tient compte « d'une multitude d'objets, de problématiques et d'objectifs de recherche. » Irina Rajewsky, *op. cit.*, p. 28.

phénomène impliquant plus d'un médium; elle renvoie essentiellement à l'entre-deux (*in between*).

En s'appuyant sur les différents concepts d'intertextualité et en élargissant la notion d'*interart*, on peut effectivement associer, dans un premier temps, l'intermédialité aux « relations entre médias » dans un sens large, c'est-à-dire potentiellement à toute sorte d'interdépendances médiales et donc aux modalités, fonctions et niveaux les plus variés de l'intermédial. Certes, le préfixe « inter- » souligne le moment d'un « être-entre », un « inter-esse » ceci également peut toutefois être interprété de différentes manières, ce dont le large champ que recouvre la recherche en intermédialité témoigne de façon éloquente. En effet, en la considérant dans son ensemble, on constate que l'attention s'est portée sur les liaisons et ruptures (esthétiques), sur les porosités entre les médias, sur les processus de transformations médiales, sur les interactions et les interférences *en général*²²⁷.

On peut ici associer les liaisons et ruptures aux glissements, contaminations et échanges entre les médias, de même qu'à une porosité entre les médias qui renvoie aux frontières médiatiques et au processus de transformations (par exemple l'adaptation ou le passage du littéraire au filmique). Or, l'intermédialité se définit essentiellement par le dialogue dans ses frontières et par l'interaction et interférences entre les médias. Un principe régisseur de cette définition consiste à réfléchir sur le média comme « une monade²²⁸ », par sa configuration médiale²²⁹, c'est-à-dire qu'un média ne doit pas être considéré comme isolé et qu'il faut tenir compte des échanges et du partage de qualités avec d'autres. D'ailleurs, la porosité des médias est au cœur de la réflexion de Johanne Villeneuve, laquelle envisage l'intermédialité pour ses qualités médiatiques (par exemple, dans un film, il arrive que l'image emprunte au son sa qualité de fluidité) et pour qui « le médium n'est donc jamais seul. Il est toujours déjà compris dans un cadre intermédial²³⁰ ». André Gaudreault et Philippe Marion appréhendent le média de la même façon, bien qu'ils insistent particulièrement sur l'identité médiatique :

une bonne manière d'appréhender un média peut précisément résider dans la compréhension de la façon dont ce média tisse sa relation aux autres médias : c'est à travers sa dimension intermédiale – à travers sa manière de gérer sa

²²⁷ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », *op. cit.*, p. 28.

²²⁸ Au sens où l'entend Jürgen Müller. Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 2000.

²²⁹ On entend par configuration médiale l'interaction entre plusieurs médias, par exemple, un film, le théâtre ou l'opéra dont la configuration implique un ensemble des éléments sonores et visuelles tel que le son, l'image, la voix, le langage corporel, etc.

²³⁰ Sylvano Santini, « La disposition intermédiale, théorie et pratique. *op. cit.*, p. 38-41.

relation, forcément intermédiaire, avec d'autres prismes d'identités médiatiques – qu'un média devrait être compris²³¹.

Par ces « prismes d'identités médiatiques » nous constatons que, bien que les médias partagent les mêmes composantes que leurs configurations médiales (des éléments sonores et audio-visuels inhérents au film et au théâtre, par exemple), ils conservent ainsi des caractéristiques appartenant à leur spécificité médiatique (dont leur matérialité et leur support). Dans ce contexte, il va de soi que, lorsque le cinéma passe à la période post-médiatique, l'arrivée du numérique marque un nouveau paradigme. En effet, la spécificité médiatique se voit ébranlée et l'identité du média est donc à risque (le dispositif cinématographique est complètement bouleversé vis-à-vis la virtualité). Rajewsky, quant à elle, préfère délaissier le terme « médium », qu'elle considère trop générique, pour privilégier l'expression « configuration médiale », car, selon elle, chaque médium a sa propre façon de s'exprimer. Par exemple, le microphone fait la médiation de la voix au théâtre alors qu'il n'est pas présent au cinéma. De même, à la radio, ce même micro dont la fonction principale est de médier la voix disparaît, ce qui témoigne d'un exemple de la transparence absolue.

Pour analyser l'œuvre de Marguerite Duras, nous privilégions l'intermédialité comme une catégorie d'analyse²³² puisque les pratiques durassiennes sont articulées selon des procédés intermédiaux. Bien que le film et le texte *India Song* ne figurent pas dans notre corpus primaire, ils sont l'illustration de l'impossibilité de séparer les frontières médiatiques du théâtre, du cinéma et de la littérature. Cette œuvre devient un exemple emblématique de la porosité des médias, des ressources propres au théâtre qui s'entremêlent dans le film où s'opèrent des glissements et des contaminations entre les frontières médiatiques.

À l'intérieur de l'intermédialité comme outil d'analyse se dessinent des sous-catégories proposées par Rajewsky pour rendre compte des pratiques intermédiales.

²³¹ André Gaudreault et Phillip Marion, « Cinéma et généalogie des médias », *Médiamorphoses*, N° 16 (2006), p. 24-30. [En ligne] <http://hdl.handle.net/2042/23485> [site consulté le 23 mars 2018].

²³² À titre de précision, cet axe privilégie l'analyse des pratiques artistiques et culturelles (textes, films, performances, peintures, installations, bandes dessinées, etc.) Ainsi, « la grande majorité des approches provenant des domaines de recherche en littérature et en art (histoire de l'art, études de cinéma et du théâtre, etc.) font partie de cet axe du débat. » Voir Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », *op cit.*, p. 34.

Ces sous-catégories sont étroitement liées aux pratiques intermédiales et comprennent les processus de transformation, la combinaison des médias ou les références entre les médias, à savoir :

○ Transposition intermédiaire : Des relations qui impliquent un changement de médium, par exemple l'adaptation cinématographique de textes littéraires. Le processus de transformation « d'un texte source ou d'un substrat textuel ancré dans un médium spécifique dans un autre médium.

○ Multimédialité (ou plurimédialité) : Des relations impliquant une combinaison de médias, ou une co-présence de différents médias ou de formes médiales qui cohabitent concomitamment, comme dans une bande-dessinée. Le cinéma et le théâtre, par leurs configurations médiales (leur capacité d'intégrer d'autres médias) sont aussi des exemples de plurimédialité.

○ Références intermédiales : Des références individuelles (le texte qui se réfère à un film) ou des références à un système (d'un texte à un genre cinématographique ou au cinéma) sont reconnues dans les relations entre les médias. Il est important de souligner qu'il s'agit de références entre différents médias « établies vers un médium considéré conventionnellement comme distinct.²³³ »

Ainsi, la co-existence ou co-présence des médias, leur interaction, l'adaptation et la co-relation des médias sont des sous-catégories qui participent du processus intermédiaire. L'œuvre durassienne étant de nature intermédiaire, nous croyons juste d'interroger ses pratiques en tenant compte de ces sous-catégories. Dès lors, le passage du littéraire au filmique, intrinsèque à la pratique durassienne, peut-il être reconnu comme une transposition médiatique ? Comment s'opère l'interaction entre le texte et le film ? Peut-on allier la pratique durassienne au processus de transformation ? Les pratiques durassiennes font-elles preuve d'un processus entièrement intermédiaire ?

Comme l'œuvre durassienne fait appel à plusieurs médias qui impliquent le texte et l'image, des phénomènes adviennent et se situent au-delà des frontières médiatiques. En ce sens, Rajewsky sépare l'intermédialité d'autres processus qui

²³³ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », *op cit.*, p. 34.

échappent bel et bien à ce qui est déterminé par le préfixe « inter ». En s'inspirant d'un modèle conçu par Werner Wolf selon lequel on devrait distinguer les relations intermédiales, qui s'appliquent de manière générale (*in a broad sense*), des relations intermédiales spécifiques (*in a narrow sense*) dans une œuvre particulière, Rajewsky se concentre sur la terminologie, c'est-à-dire les préfixes « inter », « intra » et « trans ». Ainsi, elle distingue les phénomènes *intermédiaux* des occurrences *intramédiales* et *transmédiales* en tenant compte des différents types de rencontres des médias. Ainsi, le terme intermédiaire « désigne donc les configurations qui ont à voir avec un croisement des frontières entre les médias, et qui peuvent ainsi être différenciées des phénomènes intramédiaux (des phénomènes qui n'impliquent qu'un médium) aussi bien que des phénomènes *transmédiaux*²³⁴. »

Nous verrons que ce modèle s'avère pertinent pour notre recherche, car les pratiques durassiennes jouissent de l'ensemble de ces phénomènes sur lesquels nous reviendront. Pour ce qui est de l'intramédialité, n'oublions pas la présence de la répétition, de la reprise et du emploi. Il s'agit de principes liés au déplacement et propres à notre corpus qui oscille entre les sous-catégories intermédiales et qu'on peut aussi qualifier de phénomènes *intramédiaux*. Quant à la transmédialité, cette notion mérite une précision (nous en discuterons plus spécifiquement dans le troisième chapitre consacré aux relations transmédiales). Notons pour l'instant que, d'après le modèle de Rajewsky, la transmédialité est considérée comme « une perspective de recherche orientée différemment à côté de celle de l'intermédialité.²³⁵ » C'est pourquoi la transmédialité considérée comme une sous-catégorie de l'intermédialité est controversée, puisque pour bien marquer la différence inhérente aux préfixes « inter » et « trans », la notion est traitée comme une catégorie autonome, et donc comme un processus autonome. En outre, s'agissant des phénomènes *across media*, Rajewsky les nomme des « phénomènes nomades » :

²³⁴ « *Intermedial* therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from *intramedial* phenomena as well as from *transmedial* phenomena. » Irina Rajewsky, « Intermédialité, intertextuality and remediation: Literary Perspective on Intermédiality. », Montréal, *Revue Intermédialités*, N° 6, 2005, p. 43–64.

²³⁵ *Id.*

Considérant que la notion de nomade (travelling) est inhérente aux phénomènes transmédiaux (...) il est indispensable de percevoir la transmédiatité comme faisant référence à des phénomènes « nomades », qui ne se limitent pas à un seul média, mais se retrouvent dans des médias variés, c'est-à-dire qu'elles sont sans exception liées à leurs dispositions médiales respectives (comme les textes, la peinture de film, la performance, etc. (...)) Des motifs récurrents, des types de discours, des esthétiques, des structures narratives (par exemple la mise en abyme sont des exemples)²³⁶.

Notons que la mise en abyme est une formule qui repose sur la répétition ou qui, en ce sens, considérée comme une répétition à l'infini des structures narratives, comme le ferait l'image réfractée d'un miroir face à un autre miroir.

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, nous pouvons dans un premier temps identifier quelques phénomènes transmédiaux. Par exemple, le film *Aurelia Steiner* établit un rapport avec le récit *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Dans ce récit, nous observons l'insertion d'une scène de théâtre, par conséquent d'une mise en spectacle. Le roman héberge donc en son centre une pièce de théâtre, ce qui témoigne d'une dynamique transmédiatité. Nous pouvons aussi évoquer l'exemple de *La Mer écrite* dans lequel les paysages de la côte normande évoquent, par des photographies, les mêmes paysages qui ont servi de décors aux films (*Agatha*, *La Femme du Gange*, *Aurélia*). Il s'agit, dans ces exemples, de processus qui transgressent des frontières intermédiales pour s'affirmer comme des relations transmédiales (*accros media*). Nous reviendrons sur cet aspect au quatrième chapitre dans lequel nous explorerons les relations transmédiales.

1.7.2 Le cinéma : médium ou média ?

Quant à la terminologie utilisée dans cette recherche, il est pertinent de préciser l'usage des termes « médium » et « média ». Dans son acception courante, nous utilisons le terme « média » comme un média de masse (*mass media*). Il est pourtant primordial dans notre étude d'écarter cette définition du terme qui appartient plutôt aux sciences de l'information, des communications et de la sociologie bien que Jacques Aumont et Michel Marie remarquent que le cinéma peut être aussi considéré comme un média de masse, car il diffuse des informations. Ces auteurs distinguent pourtant le média (un moyen de diffusion d'information) du médium (un

²³⁶ Irina Rajewsky. « Potential potentials of transmediality the media blindness of (classical) narratology and its implication for transmedial approaches. » Dans Alfonso de Toro, (dir.) *Translatio – Transmédiatité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 27.

moyen d'expression) : « Toutefois, l'histoire du cinéma a fait de ce dernier plutôt un médium qu'un média (au sens de ces deux mots rappelés ci-dessus), et l'on s'intéresse plus souvent à la manière dont les médias, et spécialement les médias de masse (presse, télévision, et aujourd'hui Internet) commentent le cinéma et informent sur lui.²³⁷ » Ils précisent également que « l'étude des médias relève des sciences de la communication alors que celle d'un médium relève des sciences de l'art et de l'esthétique.²³⁸ » Bien entendu, on s'intéresse aux termes médium/média qui relèvent des études intermédiales. En ce sens, Rémy Besson fait ressortir « qu'il n'y a pas de consensus chez les chercheurs qui font usage du terme intermédialité, sur une acception du terme média.²³⁹ » En effet, pour Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, l'histoire de l'intermédialité se divise en deux périodes (médiatique et post-médiatique)²⁴⁰. Les auteurs insistent sur la souplesse dans l'usage de ces termes par rapport à la transformation déclenchée par le numérique. D'après Larrue et Vitali -Rosati, la période médiatique comprend l'ère de Marshall McLuhan, alors que celle post-médiatique débute à partir des années 2000 avec l'introduction du numérique :

Le premier était fondé sur une conception relativement traditionnelle des médias héritée de Marshall McLuhan et théorie de la communication. Le second s'est dégagé de ce cadre. La transition de l'un à l'autre illustre la lutte difficile mais réussie de l'émancipation de l'intermédialité de l'état d'esprit poststructuraliste dont il est issu.²⁴¹

Rémy Besson, quant à lui, identifie trois référents distincts quant à la définition de média :

- 1/ Un média est une production culturelle singulière (celle-ci peut alors être considérée ou non comme étant une œuvre d'art).
- 2/ Un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie. André Gaudreault explique que, pour exister, un média : suppose régulation, régularisation et consolidation des rapports entre les intervenants (*stabilité*), élection de pratiques qui appartiendraient en propre au média en question, le différenciant des autres médias (*spécificité*), et instauration de

²³⁷ Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, Kobo e-pub.

²³⁸ *Id.*

²³⁹ Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », HAL – archives ouvertes.fr, 2014 [En ligne] . <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2> Consulté le 25 mai 2020.

²⁴⁰ Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *Media do not exist – Performativity and mediating conjunctures*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2019, p. 9.

²⁴¹ *Id.*

discours et de mécanismes sanctionnant les dits rapports et pratiques (légitimité).

3/ Un média correspond au moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu. Éric Méchoulan écrit :

« Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu¹ ». ²⁴²

Ces trois définitions du terme média sont complémentaires selon Besson.

Ainsi, dans cette étude, l'usage du terme « médium » ou « média » devient neutre ; médium cinématographique peut référer au dispositif ou tout simplement au moyen d'expression.

1.7.3 La coprésence des médias dans les lieux de création durassiens

Les archives de Marguerite Duras (conservées à l'IMEC) témoignent du fait que « les matériaux qui constituent les archives durassiennes portent l'empreinte du vécu sur la création²⁴³. » Nous pouvons attribuer la même hypothèse aux lieux habités par l'écrivaine : Trouville et la maison de Neauphle-le-Château portent la marque de la fusion du vécu et de l'imaginaire. Ces lieux de Marguerite Duras comprennent à la fois le lieu de tournage, d'écriture et de décors qui témoignent d'un espace commun de création littéraire et cinématographique. Par exemple l'appartement à Trouville, situé dans l'Hôtel des Roches Noires et habité par l'écrivaine depuis les années 1960 jusqu'à sa mort en 1996, son atelier d'écriture pendant la saison estivale, lieu de la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein*, de *L'Amour*, d'*India Song* et de ses textes-films écrits au cours de la décennie 1970 et 1980²⁴⁴. Duras emprunte l'intérieur de l'hôtel et les plages de Trouville pour tourner *La Femme du Gange*, *Agatha et les lectures illimitées* et *L'Homme atlantique*; Trouville joue un rôle déterminant dans la mise en scène du cinéma durassien. Il en va de même pour la maison de Neauphle-le-Château, décor des films *Nathalie Granger* (1972) et *Le Camion* (1977). Ce dernier emprunte le salon où Duras partage la lecture du

²⁴² Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *op. cit.*

²⁴³ Joëlle Pagès-Pindon, « Du subjectile au sujet Duras : 'C'est moi Agatha' dans Sylvie Loignon, *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, ELLUG, 2012, p. 35.

²⁴⁴ Je me réfère à ses textes des films des années 1970 et 1980 qui ne constituent pas des scénarios.

scénario avec Gérard Dépardieu. Ce sont des lieux où Duras a conçu son *œuvre-fable*²⁴⁵ et où l'écrivaine et cinéaste a « façonné l'espace-temps de son cinéma en se révèlent parfois les facettes du vécu²⁴⁶. » Ils révèlent le processus de création filmique dans lequel l'écriture et l'image s'amalgament suivant la porosité de la frontière entre les médias. En effet, la maison de Neauphle où Duras a effectué la conception du projet du film *Nathalie Granger*, représente parfaitement cette proposition de lieu pensé comme une œuvre-fable, c'est-à-dire dans la coexistence de la vie et de la création. Comme l'observe Sophie Charlin, « la maison dépossède la cinéaste de son film et la propriétaire de sa propriété²⁴⁷. » Elle poursuit :

Plus qu'un simple décor, la maison de Nathalie Granger a un pouvoir mystérieux que le film met en évidence. La maison *c'est déjà du cinéma*, comme le dit Duras, car il en émane une étrange puissance cinématographique. Sorte de projecteur plus que de contenant, la maison inspire et engendre le film tout en devenant ce que Duras appelle 'l'autre maison'²⁴⁸.

Ce déplacement de l'espace habité à l'espace de création s'envisage dans une perspective intermédiaire. D'abord, la maison devient un espace de médiation dans sa création cinématographique, car c'est à partir de la perception de l'espace physique de la maison que Duras investit dans le texte, qui sert de scénario, et procède au découpage de l'espace cinématographique. Comme nous l'avons vu, la musique du film est composée par Duras elle-même au piano. La musique au piano permet de rythmer la marche des actrices et la démarcation de la scène. Tous ces éléments du projet et de la conception du film témoignent de la maison comme d'un lieu où s'opèrent des agencements intermédiaires. Ainsi, Duras fait de la maison un véritable dispositif de création qui contribue à l'espace sonore et visuel du film.

²⁴⁵ Tel que tel que défini par Georges Didi-Huberman, « l'œuvre-fable » désigne des espaces investis où l'artiste « inventeur des lieux » pense sa création et transforme les lieux par le biais de sa création. Ces lieux assument la fonction à la fois d'espace de réflexion et de décors. Bien que Didi-Huberman consacre le terme aux ateliers des artistes qui hébergent en même temps des lieux d'exposition, il se réfère également aux écrivain-e-s et à l'espace littéraire. Nous établissons donc un rapprochement avec ces lieux de Marguerite Duras.

²⁴⁶ Dans la littérature et le cinéma durassien, on constate cette fusion du vécu et de l'imaginaire dans la frontière très mince, voire fantasmatique, qui sépare la vie de sa création. En référant à *Agatha* (texte dramatique) et au film *Agatha et les lectures illimitées*, dans *Duras film*, produit et réalisé par Jean Moscolo et Jérôme Beaujour, l'écrivaine révèle : « C'est moi Agatha. ». Voir *Duras film*, Benoit Jacob Éditions, (1981), 2009.

²⁴⁷ Sophie Charlin, « Nathalie Granger, la maison cinéma. », dans Jean Cléder, *Marguerite Duras : le cinéma*, *op. cit.*, p. 73.

²⁴⁸ *Id.*

Par ailleurs, dans la réalisation de *L'Homme atlantique*, des chutes du film *Agatha et les lectures illimitées*, tourné à Trouville, Sylvie Loignon remarque une ouverture à la poétique du déplacement. Une telle poétique révèle un « mouvement de l'extérieur vers l'intérieur et de l'intérieur vers l'extérieur²⁴⁹ » mouvement également perceptible dans le texte qui s'organise « dans un va-et-vient entre le dedans et le dehors : dans l'évocation des lieux (l'hôtel, la plage, la mer)²⁵⁰ ». Ainsi, la mise en scène oscille entre deux espaces : l'espace ouvert de la plage et de la mer et l'espace clos de l'intérieur du hall de l'hôtel. Cette poétique est d'ordre esthétique puisqu'elle concerne la mise en scène du film, plus précisément l'éclairage dans un jeu contrasté de deux espaces, et que l'image noire contribue à accentuer encore plus.

Par ailleurs, en tenant compte du déplacement, en ce qui concerne la transition de la littérature au cinéma, Jean Cléder remarque un « nomadisme esthétique » qui suppose une « déterritorialisation » de l'écriture littéraire par l'écriture cinématographique. En effet, le passage de la littérature au cinéma chez Duras est considéré par Cléder comme un geste de « déplacement ». Ces opérations de déplacement consistent entre autres :

- « Au recyclage ;
- À la dislocation (géographique, historique, énonciative) ;
- À l'hétérogénéité du matériau (rassemblé par collage, ou, à l'instar d'*India Song*, désassemblé par la préparation);
- Au transfert intersémiotique volontairement ' bâclé '.²⁵¹

Dans le passage du littéraire au filmique, l'agencement des paysages (asiatique et atlantique) motivé par l'imaginaire durassien peut être considéré comme un exemple de dislocation géographique. Ainsi, dans le film *La Femme du Gange*, la superposition de la ville imaginaire de S. Thala sur les sables de l'Atlantique, qui est pourtant un déplacement, fait écho à la réflexion de Cléder.

²⁴⁹ Sylvie Loignon, « Archiver l'oubli : L'Homme atlantique », dans *Les archives de Marguerite Duras*, op.cit, p. 152.

²⁵⁰ *Id.*

²⁵¹ Jean Cléder, « Entre littérature et cinéma : inventer une langue étrangère ? » dans *Marguerite Duras : altérité et étrangeté ou La Douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 80.

Enfin dans la perspective intermédiale, nous pourrions identifier au cours de la thèse, dans les lieux de création durassiens, une coprésence des médias puisqu'elle implique plusieurs médias, tels que la littérature, le cinéma, la musique et le théâtre.

CHAPITRE 2

Le dispositif du cinéma durassien : la déambulation dans l'espace filmique

Tel que nous l'avons exploré dans le chapitre précédent, des villes fictives sont au cœur de l'espace durassien. Celles-ci dessinent une cartographie imaginaire qui relève de l'univers de l'écrivaine. Dans ce chapitre, il est question de la mise en scène de trois courts métrages tournés entre 1979 et 1982 dans lesquels des villes réelles sont représentées. Il s'agit de la ville de Paris dans les court-métrages *Les Mains négatives*, *Césarée* et *Aurelia Steiner Melbourne* ; de Rome dans le moyen-métrage *Les dialogues de Rome*. Les deux premiers court-métrages tirent leur origine d'une pratique courante du cinéma de Marguerite Duras : le *found footage* ou réemploi. En effet, ils sont montés grâce à la réutilisation des chutes du long-métrage *Le Navire night* ²⁵² et du film *Les dialogues de Rome*, ce dernier étant une commande pour la télévision italienne RAI. Cette pratique du réemploi chez Duras inscrit ces films dans une esthétique du recyclage, poétique qui sera également explorée plus avant. En ce qui a trait à l'espace cinématographique, ces films sont construits en mettant de l'avant des paysages urbains et en explorant, à travers ces villes, la déambulation au moyen du travelling. Les effets du travelling se joignent à la fragmentation de l'espace sonore et visuel découlant des opérations de découpage et de montage. Cet amalgame procure au public l'expérience d'une déambulation perceptive, c'est-à-dire la compréhension d'un espace sonore-imageante, l'espace représenté par le film. Chez Duras, l'apparent écart entre le texte et l'image favorise le jeu de potentialités dans l'espace filmique. Par conséquent, le texte est fuyant et s'insère dans la sinuosité des lacunes et des silences, laissant émaner une pluralité de sens. En outre, la conception de l'espace cinématographique s'affilie à une poétique de la déambulation. L'espace est ainsi modelé en vue de la perception du lecteur-spectateur durassien. Bien que notre

²⁵²Les textes en voix *off* de ces films sont rassemblés en 1979 dans un livre publié par Mercure de France, à l'exception du texte *Les dialogues de Rome* publié dans *L'Herne* et dans son livre *Écrire*. Duras tourne *Les dialogues de Rome* en Italie, en avril 1982, mais le film ne sort qu'en mars 1983. Le texte en voix *off* est publié dix ans plus tard. Bien que ce dernier ait été réalisé sur demande pour la télévision italienne RAI, il est vrai que la télévision répond à un langage différent. Cependant, Duras demeure sensible et fidèle à une poétique singulière qui transgresse les normes et les langages audiovisuels.

réflexion ne fasse appel ni à l'approche phénoménologique, ni à l'approche narratologique, les emprunts théoriques serviront à saisir l'espace cinématographique comme un phénomène audio-visuel. De plus, nous ne procéderons pas à une analyse du film de façon structurelle. Comme le remarque Jacques Rancière, « se limiter aux plans et procédures qui composent un film, c'est oublier que le cinéma est un art pour autant qu'il est un monde²⁵³. » Par ces mots, nous comprenons que la forme d'un film suppose également une certaine subjectivité dont on doit tenir compte lors de l'analyse. En réalité, « les plans et effets qui s'évanouissent dans l'instant de la projection ont besoin d'être prolongés, transformés, par le souvenir et la parole qui font consister le cinéma comme un monde partagé bien au-delà de la réalité matérielle de ses projections²⁵⁴ », ajoute Rancière. Si le livre nous procure cette sensation de prolongement lorsqu'on en tourne les pages, l'hors-champ travaillé par Duras engage l'imagination du public et converge également vers cette idée de prolongement.

En outre, l'expérience spectatorielle qui est articulée à travers la déambulation urbaine évoque, sur le plan esthétique, la flânerie. Or, celle-ci implique un nouveau mode d'observation et de perception suivant l'apparition des nouveaux médias. Ainsi, par l'œil de la caméra, le découpage de l'espace et les effets du travelling, le cinéma propose une perception différente. Une vision cadrée, soit la manière de délimiter et de découper l'espace, est inhérente aux arts visuels et s'inscrit dans l'histoire des médias. Dès les premiers balbutiements du cinéma, les films des Frères Lumières mettaient en scène le centre-ville de Paris au moyen d'images témoignant d'un fragment de la vie bourgeoise parisienne de l'époque. Ensuite, le cinéma d'avant-garde a exploré, dans son expérimentation, l'espace des villes²⁵⁵. De plus, nous remarquons que la ville et le cinéma entretiennent une relation symbiotique, car la « géométrie de la ville est en rapport direct avec le cadre du cinéma²⁵⁶. » Qui plus est, certains films, plutôt que d'exposer ou de parler des villes, les laissent se déployer. Dans de tels cas, la ville devient elle-même un récit qui

²⁵³ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2013, p. 13.

²⁵⁴ *Id.*

²⁵⁵ À cet égard, voir à titre de référence : Prosper Hillairet, Christian Lebrat, Patrice Rollet, *Paris vu par le cinéma d'avant-garde*. (1923-1983), Paris expérimental, 1985.; Philippe Fauvel, « Plans parisiens, regards de cinéastes, » dans *Revue Critique* 2010/6-7 (pp. 757-758) ; Jean Douchet et Gilles Nadeau, *Paris cinéma : une ville vue par le cinéma de 1895 à nos jours*, Paris, Éditions du May, 1987.

²⁵⁶ Thierry Paquet et Thierry Jousse, *Villes au cinéma : Encyclopédies*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 56.

présente ses habitants, à l'instar du court-métrage *Les Mains négatives*. Dans cette étroite correspondance entre ville et cinéma, « les nécessités de composition du cadre et l'espace du cinéma entrent en résonance avec l'orthogonalité des éléments constitutifs de la ville, les rues, les bâtiments, les fenêtres, les perspectives²⁵⁷. » Si le cinéma durassien possède son propre dispositif pour organiser autrement la perception sensorielle, il s'agit ici d'éclaircir les mécanismes du dispositif durassien de même que son caractère intuitif. Pour ce faire, nous situerons d'abord le cinéma durassien dans le contexte du cinéma des années soixante-dix, période pendant laquelle le cinéma des femmes émerge à travers le monde.

2.1 Le projet cinématographique de Marguerite Duras

2.1.1 Du littéraire au filmique et le « refuge » au cinéma : les années 1970

Les années 1970 représentent une période tout à fait particulière dans la carrière de Marguerite Duras. Elles renvoient à l'accomplissement d'un projet personnel : incarner la cinéaste en délaissant, même si temporairement, la production romanesque. Renoncer au roman signifie, pour Duras, interrompre une routine de travail épuisante. Il s'agit de suspendre des commandes et des sollicitations, c'est-à-dire les adaptations des romans au théâtre ou d'autres projets pour se défaire de la surcharge de travail de l'écriture. Renoncer à la création romanesque et à l'angoisse de la création littéraire signifie également s'éloigner de ses lieux d'écriture, comme la maison à Neauphle, où Duras passait la plupart du temps dans son bureau, « une chambre poussiéreuse, encombré de papiers et d'objets²⁵⁸ », ainsi que les étés à l'Hôtel des Roches Noires. Le fardeau que représentait alors le métier d'écrivaine, soit l'exigence de l'écriture comprenant l'idée parfois fuyante du livre, la peur de l'échec, l'enfermement dans des lieux d'écriture, est enfin allégé par la venue du cinéma. Duras exprime cette angoisse rattachée à l'écriture dans *Écrire* : « Être seule avec le livre non encore écrit, c'est être encore dans le premier sommeil de l'humanité. C'est ça. C'est aussi être seule avec l'écriture encore en

²⁵⁷ *Id.*

²⁵⁸ Tel que le remarque Leopoldina Della Torre, journaliste italienne qui a interviewé Duras en 1987 pour le magazine *La Stampa*. Marguerite Duras, *La passion suspendue*, entretiens avec Leopoldina Della Torres Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 8.

friche. C'est essayer de ne pas en mourir. C'est être seule dans un abri pendant la guerre²⁵⁹. » Néanmoins, à propos de l'acte solitaire d'écrire comme une condition inhérente à l'office littéraire, Duras exprime également un désir de s'en sortir. Puisque l'écriture relève d'une « solitude essentielle » qui impose une solitude physique, l'écart (la privation) d'une vie empreinte de coexistence sociale devient aussi dérangeant : « Il faut toujours une séparation avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude essentielle. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit... La solitude, ça veut dire aussi : Ou la mort ou le livre²⁶⁰. » Se consacrer au livre, à l'écriture, à la pulsion de vie et, à l'inverse, inscrire en lui la mort comme métaphore d'une fragilité, d'une vulnérabilité, l'annihilation de la force créative instaure un paradoxe dans sa création. Une telle vulnérabilité est extériorisée chez Duras par l'abus d'alcool – à la fois un antidote contre le mal moral de l'acte d'écrire et une maladie qui l'enferme à l'hôpital à plusieurs reprises pour des désintoxications. Ce parallèle entre l'alcool et l'acte d'écrire comme une nécessité tant libératrice que douloureuse représente bien ce paradoxe et cette tension entre la vie et la mort, des thèmes privilégiés par Duras. Sensible à ce dilemme qui l'habite intérieurement, elle raconte en entretien à Leopoldina Della Torre²⁶¹ qu'elle se retrouvait aux prises avec « un sentiment d'exténuation, d'insatisfaction, de vide. Cette autodestruction par la seule pensée de ne plus être capable de vivre sans boire²⁶². » Chez Duras, l'alcool semble nourrir les deux faces de la création, autant une inspiration véritablement stimulante qu'une mémoire défaillante, des trous et du vide. En effet, « l'alcool transfigure les fantômes de la solitude, il remplace 'l'autre' qui n'est pas là, il comble les trous qui se sont creusés en nous, un jour, il y a longtemps²⁶³ ». Or, l'alcool, l'écriture et la solitude résument ce qui était pour l'écrivaine au cœur de la tension créatrice : guérir ou s'empoisonner. Afin de soutenir un tel antagonisme des forces, Jacques Derrida forge le concept de « pharmakon²⁶⁴ », métaphore désignant une substance, une

²⁵⁹ Marguerite Duras, Paris, *Écrire*, Gallimard, 1993, p. 31.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 14 -15.

²⁶¹ D'ailleurs, Yann Andrea, son compagnon dès le début des années 80, a publié dans M.D. des épisodes dans lesquels Duras est hospitalisée pour les désintoxications.

²⁶² Marguerite Duras, Leopoldina Della Torre, *La passion suspendue*, *op.cit.*, p. 120.

²⁶³ *Ibid.*, p. 120.

²⁶⁴ Le *pharmakon* est mot grec désignant le médicament (remède). Dans la philosophie, il trouve son origine dans un dialogue de Platon (*Phèdre*) et dans la relation entre maléfique et bénéfique, dedans et dehors, vie et mort, parole et écriture, donc de « la mémoire vive de la parole et de la mémoire morte de l'écriture ». Cette

drogue qui est à la fois un remède et un poison. Derrida se penche sur une relecture de *Phèdre* de Platon et reconnaît l'écriture comme un *pharmakon*, afin de souligner l'ambiguïté latente entre la parole et l'écriture. En effet, l'écriture entretient avec la parole une relation « parricide », car elle tente d'effacer son origine, le « père » du discours, la parole. La suprématie de la parole au détriment de l'écriture est par conséquent mise de l'avant, puisque cette dernière n'existe qu'en tant que tentative pour capturer le discours. L'écriture sert de supplément à la parole dans une optique phonocentrique. En outre, l'écriture étant extérieure à la mémoire, elle fabrique un jeu de simulacres livré à l'ambiguïté du sens, à la fragilité et au dualisme entre vie et mort. L'écriture est donc exposée soit au remède, soit au poison :

Ce *pharmakon*, cette « médecine », ce filtre, à la fois remède et poison s'introduit déjà dans le corpus du discours avec toute son ambivalence. Ce charme, cette vertu de fascination cette puissance d'envoûtement peuvent être – tour à tour ou simultanément bénéfiques et maléfiques. [...] Opérant par séduction, le *pharmakon* fait sortir des voies et des lois générales, naturelles ou habituelles²⁶⁵.

La métaphore du *pharmakon* représente bien le processus de création de Duras, tant par son aspect hors norme que par son exposition au risque. Or, la création littéraire durassienne échappe au discours établi comme étant logocentrique. L'écrivaine s'expose ainsi à tout risque, qu'elle soit guidée par la pulsion vitale du souffle créateur ou alors l'effondrement, voire l'anéantissement.

2.1.2 Passer derrière la caméra

Duras passe ainsi derrière la caméra, ce qui l'oblige à adopter un autre rythme de travail et d'écriture, une nouvelle dynamique sur laquelle elle s'exprime dans ses entretiens. Il va de soi que la création littéraire présume une introspection nécessaire à la gestation du récit. Pour Duras, ce processus est impossible à extérioriser : « [...] ça ne parle pas beaucoup parce que c'est impossible de parler à quelqu'un d'un livre qu'on a écrit et surtout d'un livre qu'on est en train

métaphore peut éclaircir l'ambivalence de l'écriture durassienne, qui est à la fois un poison et un médicament. Jacques Derrida problématise cette notion dans *La pharmacie de Platon*. Voir *La pharmacie de Jacques Derrida*, [En ligne], <http://e-litterature.net/pub/spip.php?article414> . [Consulté le 01 mars 2019.]

²⁶⁵ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, Kobo e-pub.

d'écrire²⁶⁶. » Elle parvient à distinguer ce processus de celui des arts du spectacle, du théâtre et du cinéma, ces derniers allant à contre-courant de la création littéraire. L'écriture, d'après Duras : « C'est à l'opposé du cinéma, à l'opposé du théâtre, et autres spectacles. C'est à l'opposé de toutes les lectures. C'est le plus difficile de tout. C'est le pire. Parce qu'un livre c'est l'inconnu, c'est la nuit, c'est clos, c'est ça²⁶⁷. » La réflexion de Marguerite Duras à propos de la nature de ces processus est évidente, car dans le cas des arts du spectacle, un changement de dynamique s'opère dans la mesure où la création d'un spectacle ou d'un film n'a pas lieu dans l'introspection et la solitude. Il est alors essentiel d'extérioriser ce processus en envisageant la mise en scène, la production, etc. Cet aspect fait en sorte que le processus de création d'un spectacle soit plus extraverti. Cette nouvelle dynamique de création, moins silencieuse et moins solitaire, marque une nouvelle étape dans sa carrière.

Au tournant des années 1970, les activités cinématographiques prennent le pas sur les projets littéraires de l'écrivaine. À ce propos, les archives du fonds Marguerite Duras déposées à l'IMEC nous informent quant au changement de dynamique dans l'activité créatrice de Duras. Sophie Bogaert remarque cette différence au début des années soixante-dix. Elle affirme : « [...] on voit que les manuscrits très fouillés, témoignant d'un travail solitaire et précis, laissant la place aux traces d'une activité plus collective et ouverte sur le dehors, (correspondance avec ses producteurs et demandes de subventions pour les films, planning de tournage...)»²⁶⁸. » En effet, dans ses dossiers de tournage, des prises de notes et des numéros de téléphone – une sorte d'agenda improvisé, les contacts des techniciens, des producteurs, des responsables des festivals (comme le Festival d'Hyères) qu'elle garde à portée de main – partagent la même page que ses ébauches de tournage. Ces archives sont les traces révélatrices d'un mode de travail, d'un mouvement de vie incompatible avec l'introspection et l'isolement propres à la création littéraire.

D'ailleurs, pratiquer le cinéma signifie sortir à l'extérieur, s'engager dans une création partagée et discuter avec une équipe. Par conséquent, l'activité

²⁶⁶ Marguerite Duras, *Écrire. op.cit.*, p. 28.

²⁶⁷ *Id.*

²⁶⁸ Sophie Bogart, « Quelques remarques sur le fonds de Marguerite Duras à l'IMEC » dans Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, UGA éditions, 2012, Kobo e-pub.

cinématographique est tout sauf solitaire. Son déroulement est à l'opposé de la création littéraire. À l'inverse de l'écriture, la réalisation d'un film est rendue possible grâce à la collaboration d'une équipe de tournage composée par des professionnels du son et de l'image. L'équipe travaille en vue de l'accomplissement de plusieurs tâches dès la pré-production : les opérations préalables au tournage comme le financement, le repérage des lieux de tournage, en passant par la scénarisation, le découpage, le montage et la distribution, sans oublier la post-production. Le cinéma dans les années soixante-dix, à l'ère argentique qui précède l'avènement de l'ère électronique de la vidéo dans les années quatre-vingt, était un travail techniquement ardu. Les brouillons des graphiques d'enregistrement de la voix *off* conservés à l'IMEC en témoignent. On peut y observer la difficulté de la technique requise pour séparer la bande-son et la bande-image. L'avènement de la technologie, d'abord de la vidéo qui permettait d'enregistrer le son et l'image synchroniquement, et ensuite l'évolution numérique dans les années 2000, allait éventuellement alléger la tâche des cinéastes.

L'expérience cinématographique pratiquée par Duras permet de surmonter sa solitude comme exigence fondamentale de l'écriture. Duras elle-même distingue ses activités de cinéaste et d'écrivaine :

Par sa nature « extérieure » – l'œuvre collective est une manière d'être *dans* la vie, *avec* les autres, le film ne participe pas de cette urgence, de cette obsession de l'écrit. Le film éloigne, peut-on dire, l'auteur de son œuvre, l'écriture, tissu de silence, d'absences, l'y jette irrémédiablement, à l'intérieur. Nul n'est seul comme un écrivain. J'ai fait des films, souvent, pour échapper à ce travail effrayant, interminable, malheureux. Et pourtant, j'ai toujours eu envie d'écrire plus que toute autre chose²⁶⁹.

Cependant, on le sait, le cinéma pratiqué par Duras, à l'instar de sa littérature, met en scène des lacunes, des pauses, des silences, des procédés comme l'image noire. Par conséquent, il invite le public à l'intériorisation. Certes, du côté du processus de création Duras, compte sur l'avis de son équipe. Ce n'est pas sans raison qu'après le tournage *d'India Song*, un de ses films les plus connus tourné en 1974, Duras affirme : « *India Song* n'est pas entièrement mon film. C'est le travail d'une équipe. D'ailleurs, je découvre encore aujourd'hui la signification de

²⁶⁹ Marguerite Duras, Leopoldina Della Torre, *La passion suspendue, op. cit.*, p. 89.

certaines scènes, conclut-elle en fin de montage²⁷⁰. » En s'éloignant du rituel solitaire de l'écrivain pour investir l'espace sociabilisé et motivé par la production cinématographique, l'espace physique de l'écriture est transformé, voire désacralisé : les lieux d'écriture deviennent des lieux de tournage. Néanmoins, bien que Duras renonce volontiers à la condition de l'écrivaine solitaire, sa migration vers le cinéma ne signifie pas un refuge ou une fuite. Le média cinématographique lui permet de faire du cinéma un « moyen à explorer²⁷¹ », une façon d'écrire et de représenter autrement. En tant que scénariste et dans son travail d'adaptation de ses propres films, Duras est avant tout une créatrice qui ne cesse de réfléchir. Son conflit avec l'exigence de la création romanesque lui sert de prétexte afin de se lancer volontiers dans une autre pratique, celle du cinéma, comme une « libération d'une écriture²⁷². » Bien entendu, Duras n'abandonne pas l'écriture, mais elle la pratique différemment en utilisant un autre média. Elle explore ainsi un nouvel outil de représentation et d'expression. En écrivant son propre cinéma et en délaissant la forme du scénario conventionnel, Duras bénéficie d'une liberté de création qui la pousse vers une créativité cinématographique plus intense. Elle va tenter, par ses expérimentations et un cinéma en constante réflexion, de définir un « cinéma Duras ». Elle affirme qu'elle recherche avant tout « un langage qui serait à moi, sans peur aucune. Et qui ne pourrait renvoyer à aucun de mes maîtres²⁷³. »

Jean-Luc Godard était l'un de ses maîtres à penser avec qui elle échangeait et dont l'admiration était réciproque. Bien qu'il et elle se soient consacrés à des poétiques différentes, les deux cinéastes partageaient la même interrogation croisée sur la parole, le son et l'image²⁷⁴. En plus de la relation entre l'écrit et l'image, Duras et Godard avaient également en commun des thématiques dans leurs réflexions respectives sur le cinéma, comme le rappelle Cyril Béghin dans l'introduction à

²⁷⁰ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998 p. 671.

²⁷¹ Marguerite Duras, Leopoldina Della Torre, *op. cit.*, p. 88.

²⁷² Jean Cléder, *Le Navire Night*, livret du DVD, p. 7. dans Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Paris, Les films du Losange, DVD, 2017, 90 min.

²⁷³ Marguerite Duras, Leopoldina Della Torre, *La passion suspendue*, *op. cit.*, p. 88.

²⁷⁴ Au cours de leurs carrières, Marguerite Duras et Jean-Luc Godard ont échangé plusieurs fois. Notons les trois dialogues enregistrés à différents moments. En octobre 1979, à l'occasion du tournage du film *Sauve qui peut la vie* pour lequel Duras est invitée; elle refuse toutefois de montrer son image à l'écran. Seule sa voix *off* est présente. Puis, en septembre 1980 et finalement en décembre 1987. Ces trois dialogues, disponibles dans les archives de Marguerite Duras à l'IMEC, ont été rassemblés et publiés dans *Duras/Godard Dialogues*, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, *Dialogues*, Fécamp, Post-Éditions, Centre Pompidou, 2014.

Godard/Duras dialogues. Par exemple, « la représentation de ce qui est jugé irreprésentable (à des titres différents, les camps de concentration et l'inceste) [...]»²⁷⁵. » En outre, on peut aussi déceler, dans le cinéma de Godard, les traces d'une poétique intermédiaire – le dialogue avec les arts, plus précisément la peinture, à l'instar de ses films *Pierrot le fou* (1965) et *Passion* (1981)²⁷⁶. Dans *Passion*, Godard explore la représentation en relation avec la parenté qu'entretiennent ces deux médias (le cinéma et la peinture). Jacques Aumont désignera ce procédé comme une « cinématisation²⁷⁷ » ou bien un « devenir cinéma » de la peinture en ce qui concerne la mise en scène. En revanche, la genèse des œuvres durassiennes montrent qu'elle concerne autant le livre, le film que la pièce de théâtre²⁷⁸.

Dans les années quatre-vingt, cependant, Duras fait un retour à l'écriture en dehors de son activité de cinéaste, alors que Godard explore dans ses films l'expérimentation technologique de la vidéo²⁷⁹. Par ailleurs, Philippe Azoury remarque qu'en plus de son lien avec Godard, on attribue au cinéma de Duras certains éléments en commun avec d'autres cinéastes de son époque (notamment Jean-Marie Straub, Adolpho Arrieta, Chantal Akerman, Philippe Garrel et Jean Eustache). Pourtant, le cinéma de Marguerite Duras n'a subi aucune influence selon Azoury : « Son cinéma n'a pas cherché à dialoguer avec le leur, infoutu de se laisser encercler par d'autres questions que celles qui la hantent. Son cinéma n'a dialogué qu'avec sa propre recherche²⁸⁰. » Ce qui distingue Duras des autres cinéastes de son époque est que celle-ci est d'abord une écrivaine. Toutefois, en plus du défi de la représentation que la transition par les médias implique, passer du texte à l'image demande certains ajustements. Il implique également de réfléchir sur la réception de ses lecteurs et lectrices, lesquelles deviennent public. Le dispositif de représentation à partir duquel Duras travaille explore dès lors une nouvelle perception audio-visuelle dans l'espace filmique, aspect sur lequel nous

²⁷⁵ Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, *Dialogues*, Fécamp, Post-Éditions, Centre Pompidou, 2014, p. 7.

²⁷⁶ Le film *Passion* (1981) est en partie composé de mises en scène de tableaux vivants. Godard montre donc à l'écran, dans la mise en scène, la composition des tableaux suivants : Rembrandt, *La Ronde de nuit* ; *Tres de mayo*, de Goya, et *L'entrée des Croisés dans Constantinople*, de Delacroix.

²⁷⁷ Voir Jacques Aumont, *L'œil interminable : Cinéma et peinture*. J'ai consulté l'édition brésilienne : Jacques Aumont, *O olho interminável – Cinema e pintura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 218.

²⁷⁸ Nous pouvons évoquer comme exemple le cas d'*India Song* – *Texte Théâtre Film*.

²⁷⁹ À l'égard de ses films des années 80, notamment *Sauve qui peut la vie*, film dans lequel Godard expérimente les techniques de la vidéo, tel que le *slow motion*, le *forward* et *backward*.

²⁸⁰ Philippe Azoury, « 30 000 ans devant la mer », dans *Filmer dit-elle*, Nantes, Capricci, 2014, Kobo e-pub.

reviendrons ultérieurement. Par ailleurs, et plus important encore, le cinéma pratiqué par Duras se différencie de celui des cinéastes de la même période par sa particularité intermédiaire au sein même de son processus créateur. En effet, comme le démontre la genèse de ses œuvres, son cinéma est de nature intermédiaire, perspective originale que nous croyons intéressante d'approfondir.

2.2 Le cinéma sous la plume de Duras

2.2.1 L'écriture des scénarios

Le fonds Marguerite Duras à l'IMEC nous révèle l'insertion du cinéma dans l'écriture qui précède la réalisation des films. Dans la genèse du projet du film *Hiroshima, mon amour*, Alain Resnais a demandé à Duras d'écrire une « scène pour le lendemain²⁸¹ », c'est-à-dire un dialogue. Duras démontre qu'elle maîtrise parfaitement l'écriture pour le cinéma, ce qui change définitivement le rapport qu'elle entretient avec sa propre écriture romanesque dans les années soixante. Dominique Noguez confirme cette veine littéraire portée par le film *Hiroshima, mon amour lequel*, d'après lui, marque la naissance d'un style d'écriture pour Duras. La marque durassienne serait la concision, soit par « des indications de scènes toujours très concises, un style qui deviendra caractéristique de l'œuvre de Duras²⁸². » Les études cinématographiques soulèvent l'importance d'*Hiroshima, mon amour* dans l'œuvre de Marguerite Duras, surtout par l'incursion du style littéraire dans les dialogues du film : « faire d'un dialogue de film une œuvre littéraire grâce, en particulier aux didascalies²⁸³. » La transgression des genres est également remarquée par la critique. C'est pourquoi un nombre considérable de critiques dans l'histoire du cinéma français identifient *Hiroshima, mon amour* comme un cinéma littéraire ou encore un cinéma à portée littéraire. C'est le cas de Jean-Pierre Jeancolas dans *L'Histoire économique du cinéma français* : « Ce cinéma qu'on a dit littéraire (il l'est ; le beau texte de Marguerite Duras agit comme un contrepoint incantatoire aux travellings du cinéaste) est aussi le produit d'un formidable travail de montage, de collisions et de ruptures, cette 'douceur

²⁸¹ Michael Lonsdale (table ronde) dans Jean Cléder (dir.), *Entre littérature et cinéma : trajectoires d'une écriture*, Ennoia, Rennes, Université de Rennes, 2002, p. 37.

²⁸² *Id.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 38.

terrible²⁸⁴. » Par conséquent, on retrouve chez la critique une tendance à rattacher le cinéma durassien à une production cinématographique littéraire. La prédisposition à affirmer que Duras pratique un cinéma littéraire en associant son œuvre au Nouveau Roman, argument soutenu par certains critiques²⁸⁵, implique dès lors une lecture réductrice de son œuvre. D'abord, en ce qui concerne l'histoire littéraire, Duras a toujours refusé d'appartenir au Nouveau Roman. En réalité, elle n'a jamais réclamé de place au sein de ce « mouvement ». Son refus d'appartenance s'explique par un renoncement aux contraintes d'un style, de même qu'un désir de conserver une liberté d'écriture. Tel que remarqué par Francine Dugast-Portes, Duras refuse « une littérature qui serait écrite à partir de contraintes fixées au préalable, elle ne pratique pas la composition systématiquement fondée sur des combinatoires²⁸⁶. » Ainsi, la méthode de la forme textuelle pratiquée selon les critères de certains groupes littéraires, notamment l'Oulipo²⁸⁷, ne représente pas un modèle d'inspiration pour Duras. En outre, Duras émet ses réserves à l'égard des nouveaux romanciers, spécialement concernant Alain Robbe-Grillet. D'ailleurs, leur relation personnelle était controversée et ambiguë, comme le souligne Dominique Noguez :

Ce que je peux dire, pour avoir fréquenté Robbe-Grillet et Duras et même une certaine année, en 1979, au Festival d'Hyères, quasiment les deux en même temps, puisque j'allais de l'un à l'autre et que j'entendais les confidences de l'un sur l'autre, je peux vous dire qu'ils ne s'appréciaient pas tellement. Marguerite était féroce sur Robbe-Grillet, et lui était plein d'ironie sur elle, se moquant notamment de sa voix qu'on entendait dans certains courts métrages, en disant qu'elle l'avait beaucoup filtrée pour faire plus jeune. Mais, j'ai observé depuis peu de temps que Robbe-Grillet avait enrôlé de façon posthume Marguerite Duras dans le Nouveau Roman, alors que de son vivant je ne pense pas qu'il l'ait beaucoup dit²⁸⁸.

²⁸⁴ Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Collins, 2011, Kobo e-pub.

²⁸⁵ À l'instar de Claude Murcia, qui envisage le cinéma de Marguerite Duras comme étant fortement influencé par le Nouveau Roman. À cet égard, voir Claude Murcia, *Nouveau roman - Nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1999.

²⁸⁶ Cléder, Jean. *Trajectoires d'une écriture*, Paris, éd. Le bord de l'eau, 2006., p. 55

²⁸⁷ Fondé en 1960 à Paris par Raymond Queneau, il s'agit de l'acronyme de l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Ce groupe rassemblait des littéraires et des mathématiciens. La création des auteurs appartenant à ce groupe repose sur des contraintes, des règles capables de fournir une structure, une forme pour le texte littéraire. Le processus créateur est donc fondé sur des règles en accord avec des contraintes. Georges Perec et Italo Calvino s'avèrent des exemples.

²⁸⁸ Jean Cléder (dir.), *Marguerite Duras : trajectoires d'une écriture, op. cit.*, p. 18.

À la suite de son travail de scénariste dans *Hiroshima, mon amour*, métier confié par Alain Resnais²⁸⁹, Marguerite Duras ne quitte pas le cinéma mais se consacre précisément aux activités liées à son œuvre. Elle s'affaire d'abord à l'adaptation de ses romans pour le cinéma, en partageant la signature du scénario et des dialogues avec Gérard Jarlot, son compagnon de l'époque. En 1959, *Moderato Cantabile* est réalisé par Peter Brook qui travaille à la mise en scène du scénario livré par Duras et Jarlot. Un an plus tard, en 1960, Henri Colpi tourne *Une aussi longue absence*, également adapté par Duras et Jarlot²⁹⁰. Sa collaboration avec Jarlot permet à Duras d'expérimenter encore un autre média : la télévision. Avant même que la télévision devienne un distributeur de films important (l'essor arrivera plus tard dans les années soixante-dix et quatre-vingt), Duras semblait déjà transiter dans l'entre-deux-médias (cinéma et télévision). En 1964, le moyen-métrage *Sans merveille*²⁹¹ diffusé par la chaîne française RTF²⁹² devient son premier travail dans cette nouvelle forme médiatique, un film tourné pour la télévision. La trame narrative de ce film se déroule autour d'un couple qui se connaît lors d'un vagabondage à Deauville.

Encore pour la télévision, en 1966, elle signe en collaboration avec Julien Dassin le scénario pour son roman *Dix heures et demi du soir en été*, film réalisé par Jules Dassin. Avant la réalisation de son premier film, *La Musica*, en 1966, on peut supposer, que l'intégration de l'écrivaine dans le milieu cinématographique se fait d'abord par le biais de métiers secondaires à celui de réalisatrice. Bien que le cinéma français s'inscrive dans une période d'expansion permanente au cours des années soixante-dix, ce média est encore un milieu masculin. Or, le cinéma des femmes a très peu de place. À titre d'exemple, la Nouvelle Vague²⁹³ permet l'émergence d'une centaine de réalisateurs dans les années soixante. Cependant,

²⁸⁹ Resnais, avant d'inviter Duras, avait cogité la possibilité de la participation de Simone de Beauvoir.

²⁹⁰ Le scénario est publié aux Éditions Gallimard. Marguerite Duras et Gérard Jarlot, *Une aussi longue absence*, Paris, Gallimard, 1961.

²⁹¹ Moyen métrage pour la télévision réalisé par Michel Mitrani. Scénario de Duras et Jarlot.

²⁹² RTF – Radiodiffusion-télévision française, remplacé en 1964 par ORTF – L'Office de la Radiodiffusion - télévision française.

²⁹³ La Nouvelle Vague demeure un milieu à prédominance masculine. Parmi ses représentants, on ne compte que des hommes, membres de l'équipe des *Cahiers du Cinéma*, pour une seule femme, Varda : Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Rohmer et Jacques Rivette. Dans le cinéma d'auteur, Alain Resnais, Robert Bresson, Louis Malle et Jean Eustache figurent parmi les personnalités cinématographiques connues de cette période.

une seule cinéaste débute derrière la caméra : la réalisatrice Agnès Varda²⁹⁴. *Cléo de 5 à 7* est son film phare²⁹⁵.

À l'exception d'Agnès Varda, les réalisatrices ayant débuté leur carrière après mai 68 occupaient des fonctions de second plan au sein des productions cinématographiques. En effet, les tâches considérées comme « féminines » étaient réservées uniquement aux femmes, c'est-à-dire des « travaux de “petites mains”, costumes, maquillage ou script²⁹⁶. » Le milieu cinématographique reléguait donc aux femmes les rôles secondaires. Brigitte Rollet confirme :

Aux hommes revenaient la création et la maîtrise de la technique, tandis que les femmes étaient cantonnées aux travaux secondaires. (...) Contrairement à leurs équivalents masculins, toutes n'avaient pas accès à l'assistantat auprès de réalisateurs reconnus, et beaucoup furent aussi d'abord actrices et/ou scénaristes avant d'être à même de réaliser leur premier long métrage. En ce qui concerne la “voie royale” pour accéder à la réalisation, le chemin était étroit et les élues peu nombreuses²⁹⁷.

La trajectoire de la cinéaste Duras s'inscrit donc dans le contexte particulier de l'émergence du cinéma des femmes. Bien que la carrière cinématographique de Marguerite Duras soit antérieure à 1968, on ne nie cependant pas le changement de voie qu'emprunte son cinéma dans les années soixante-dix. Nous y reviendrons plus loin à propos de la particularité de son cinéma narratif. Cependant, on ne prête pas à son cinéma un engagement politique²⁹⁸ même si les années soixante-

²⁹⁴ Bernard Bastide, « Agnès Varda, une auteure au singulier (1954-1962) » dans Anthony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 15-24.

²⁹⁵ *Cléo 5 à 7* met l'accent sur l'attente angoissée d'une femme face à un examen médical. Varda joue avec la temporalité du récit, dont la durée coïncide avec le temps d'attente de la protagoniste, soit le temps chronologique du film. Plongé dans un pseudo-temps réel, le public suit la protagoniste dont l'errance révèle les rues de Paris. La personnalité de Cléo, paradoxale, oscille entre vulnérabilité et courage. Elle trace le portrait d'une femme indépendante et illustre la thématique féministe du film. Par ailleurs, ce film est réalisé en 1962, soit quelques années avant la révolution culturelle de 1968 ayant déclenché les mouvements féministes en France. Enfin, la présence des femmes connaît un essor grâce à la conscientisation féministe dans les années qui suivent le mouvement culturel de mai 68.

²⁹⁶ Brigitte Rollet, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis [En ligne] le 22 mai 2006. [Consulté le 04 décembre 2018.] <http://journals.openedition.org/clio/266>

²⁹⁷ *Id.*

²⁹⁸ Néanmoins, dans les études durassiennes, on souligne la posture de Renate Günther qui a consacré un chapitre sur les aspects politiques du cinéma de Marguerite Duras, notamment à la thématique de la judaïté dans son œuvre. Voir Renate Günther, *Marguerite Duras*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p.62-95.

dix représentent une période au cours de laquelle les femmes ont dû s'imposer pour devenir des cinéastes reconnues²⁹⁹.

2.2.2 Duras : cinéaste

En tant que femme cinéaste, conquérir l'espace du cinéma pose des défis et requiert un sens aiguisé de la débrouillardise. Sur le plan économique, les réalisatrices s'adaptent à la pratique de l'époque qui consiste à effectuer un tournage hors-studio, réduisant ainsi les coûts de production. Duras utilisait, comme mentionné précédemment, ses propres lieux de tournage étant donné qu'elle recevait un financement assez modeste pour la production de ses films. Par conséquent, son milieu de prédilection ne sera jamais celui du cinéma grand public, mais plutôt un milieu alternatif fréquenté par des cinéastes inventifs qui s'éloignent de l'esthétique soutenue par l'industrie du cinéma.

D'une part, les années 1970 représentent un tournant dans le contexte du cinéma des femmes. D'après Brigitte Rollet, il s'agit d'« un moment clef dans l'histoire des femmes au cinéma³⁰⁰. » Cette période est « marquée par l'essor des théories féministes sur le cinéma qui vont changer pour toujours le regard que l'on pourrait avoir sur les films, ceux qui les font et ceux qui les regardent.³⁰¹ » Elle représente également une évolution dans l'histoire du cinéma, puisque la participation des femmes à la réalisation était plus rare.

D'autre part, dans les années soixante-dix, le cinéma a dû faire face à la concurrence de la télévision. En effet, en tant que distributeur de films attirant un large public, la télévision a progressé de telle manière qu'elle a bouleversé, dans les décennies qui ont suivi, l'industrie cinématographique. Dans les années soixante en France, la télévision était tellement présente qu'un film pouvait sortir au petit et au grand écran simultanément. De plus, la chaîne française ORTF commence en 1972 à investir dans la coproduction des films destinés prioritairement au grand

²⁹⁹ Il faut cependant tenir compte des affirmations de Duras dans le texte du film *Le Camion*, ce qu'elle a nommé « projets » dans les pages intermittentes aux récits. Son positionnement contre l'industrie du cinéma, en faveur de la littérature, dans un style revendicateur et pamphlétaire, est pourtant politique. Notons également que Duras a adopté pendant sa vie une posture politique de gauche : membre du Parti Communiste, positionnement véhément contre l'Occupation française dans les années 40 et en faveur de la libération des Juifs.

³⁰⁰ Brigitte Rollet, « Femmes cinéastes, l'après-mai 68. », *op. cit.*, p. 8.

³⁰¹ *Id.*

écran. Comme nous l'avons observé, Duras semblait être familière avec la scène audio-visuelle française et ses projets circulaient entre la télévision et le cinéma. Ses correspondances avec Jack Lang, à l'époque ministre de la Culture, et le cinéaste Jean-Luc Godard, démontrent qu'elle cultivait des relations à la fois dans les sphères politiques, culturelles et cinématographiques. Malgré tout, la distribution de ses films n'était pas chose aisée. Bien que les films *India Song* et *Le Camion*, inscrits au Festival de Cannes respectivement en 1975 et 1977, se sont fait connaître du grand public, il n'en a pas été de même pour ses autres productions. Concernant le marché de l'industrie cinématographique en France, il faut tenir compte du fait que, dans l'histoire de la production filmique, le cinéma renvoie d'abord aux films sortis en salles (long-métrages de fiction) et « présentés dans le cadre du marché organisé³⁰². » Si aujourd'hui, à l'ère du cinéma numérique, le public est confronté à une multiplication des écrans, dans les années soixante-dix, les écrans des salles de cinéma jouaient un rôle crucial pour la diffusion d'un film. Dans la conception originelle du cinéma, d'après Laurent Creton, film et salle « sont complémentaires et indissociables dans leur valorisation réciproque³⁰³. » C'est précisément dans les années soixante-dix que les « puissances financières qui prennent le pouvoir dans le cinéma français sont fondées sur la distribution des films et la gestion des salles³⁰⁴. » Cela signifie que les films issus d'un cinéma réalisé dans des conditions similaires à celui de Marguerite Duras sont placés « hors-champ ». Ce pourquoi le milieu alternatif a été déterminant pour la diffusion des films à petit budget créés par Duras ou d'autres cinéastes comme Chantal Akerman ou Danielle Huillet³⁰⁵. En effet, toute la production durassienne des années 1970 a été projetée lors de festivals de cinéma, soit dans des ciné-clubs ou dans de petites salles. À cet égard, Luc Mollet, cinéaste et critique aux *Cahiers du Cinéma*, affirme :

C'est à travers un groupe de distribution assez marginal, le Collectif Jeune Cinéma, que je connus Marguerite Duras en 1971. Certains de ses films étaient diffusés à travers cet organisme, comme *Jaune le soleil*. [...] Une de ses manifestations (de Duras) les plus évidentes, c'est la possibilité de faire un livre,

³⁰² Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940-1959*, Paris, CNRS Éditions, 2013, Kobo e-pub.

³⁰³ Laurent Creton, *L'économie du cinéma*, Perspectives stratégiques, Paris, Armand Colin, 2014, Kobo e-pub.

³⁰⁴ Jean Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, op. cit., Kobo e-pub.

³⁰⁵ Ces cinéastes ont participé à des festivals pour présenter leurs films, dont le Festival d'Hyères. Celui-ci a projeté largement le cinéma durassien au cours des années soixante-dix et quatre-vingts.

une pièce et deux films à partir du même sujet. Une caractéristique féministe que l'on retrouve chez Agnès Varda et Catherine Breillat³⁰⁶.

Mollet, producteur et réalisateur tout indiqué pour travailler avec Duras, souligne ainsi deux aspects du cinéma durassien. Le premier est commun au cinéma des femmes des années soixante-dix : la difficulté du financement. En effet, une fois que les films sont produits avec un coût réduit, ils acquièrent automatiquement les paramètres du cinéma à petit budget qui ne correspondent pas à ceux du cinéma grand public. Pour cette raison, la distribution de ce type de films a lieu dans de petites salles de ciné-clubs pour un public de niche. Or, Duras s'exprime à sa façon en contribuant au militantisme féministe dans ses essais et textes journalistiques. Néanmoins, son cinéma « féminin » s'affirme plutôt par l'élaboration d'un dispositif cinématographique qui s'éloigne de l'esthétique du cinéma dominant dans un dépassement du cinéma narratif sur le plan formel. Le deuxième aspect soulevé par Mollet, plutôt particulier au cinéma durassien, concerne la liberté de Marguerite Duras à faire des « variations sur le même thème » d'un livre, d'un film ou d'une pièce de théâtre. Cette pratique durassienne se définit en tenant compte du passage par plusieurs médias et marque, en cela, tant une habitude que son caractère original, voire unique.

Pendant la période foisonnante comprise entre 1971 et 1982, la filmographie durassienne est prolifique et compte la réalisation de 16 films³⁰⁷. Alors que sa production filmique s'accroît rapidement, l'activité de l'écrivaine est restreinte, se limitant aux récits filmiques, soit les textes des films lus par la cinéaste elle-même en voix *off*. Ce procédé constitue une trace de l'affirmation de l'auteure. Les textes des films tournés en 1979, *Le Navire Night* suivi des quatre courts-métrages (*Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner Vancouver*, *Aurélia Steiner Melbourne* et *Césarée*) sont rassemblés et publiés aux éditions Mercure de France au cours de la même année, production à laquelle s'ajoute *Aurélia Steiner Paris*, qui n'a jamais été tourné. La publication de ses textes concomitamment aux films témoigne d'un

³⁰⁶ Luc Moullet, « Le point de vue de Satan » dans Philippe Azoury (dir.), *Filmer dit-elle*, op. cit., Kobo e-pub.

³⁰⁷ Entre 1971 et 1982, Duras réalise *Jaune le soleil* (1971), *Nathalie Granger* (1973), *La Femme du Gange* (1974), *India Song* (1975), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), *Des journées entières dans les arbres* (1977), *Vera Baxter ou Les plages de l'Atlantique* (1977), *Le Camion* (1977), *Le Navire Night* (1979), les courts-métrages *Césarée* et *Les Mains négatives* (1979), les moyens métrages *Aurélia Steiner Melbourne* et *Aurélia Steiner Vancouver* (1979), *Agatha et les lectures illimitées* (1981), *L'Homme atlantique* (1981) et *Les dialogues de Rome* (1982).

processus de création qui privilégie le travail d'auteure, puisque Duras accorde au texte la même importance qu'à ses réalisations filmiques. Ces textes poétiques et hybrides témoignent de la liberté de création de l'écrivaine, laquelle pratique désormais une écriture sans aucune contrainte. La forme de son cinéma se libère également par l'apparente dissociation de l'image et du son, de la bande-son et de la bande-image³⁰⁸, de même que de la juxtaposition du littéraire et du filmique.

Malgré les affirmations de Duras à l'égard de l'importance accordée au texte plutôt qu'à l'image, les procédés qu'elle utilise ne perdent pas de vue son lecteur-spectateur. Duras élabore un dispositif audio-visuel qui utilise le média cinématographique comme un outil de réflexion. Ce dispositif est façonné en tenant compte de son lecteur-spectateur qui se trouve en immersion dans l'espace audio-visuel et soutenu par les échanges de nature intermédiaire propres au cinéma durassien. En outre, on souligne l'absence ou l'effacement des personnages à l'écran en faveur de l'imposition de la voix *off* de l'auteure. Ainsi, la suppression écranique des acteurs et actrices est compensée par la narration en voix *off* qui fait constamment appel à l'imaginaire du public.

La pratique d'une écriture libre, qui s'éloigne de la formule usuelle du scénario, et des textes incorporés à son cinéma deviennent l'expression d'une écriture motivée par ses frontières médiatiques. D'une part, le cinéma durassien rompt avec le dispositif représentationnel afin de stimuler fortement l'imaginaire du public. Pour cette raison, on ne peut négliger la place que son cinéma lui réserve. Si, de manière générale, le cinéma fait vivre l'expérience du leurre, dans quelle mesure le cinéma durassien fait-il le contraire et de quelle manière ? D'autre part, le travail sur le son et l'image fait spécialement appel à la perception du public. La critique durassienne a déjà remarqué que « le caractère lacunaire des images est fortement

³⁰⁸ La bande-son et la bande-image sont des termes techniques définis par le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* comme des notions. Celles-ci ont été proposées « à l'époque où les images d'un film étaient enregistrées sur une pellicule (souvent qualifiée de ruban ou de bande). Plus tard, le son fut enregistré sur une bande magnétique. Dans le système argentique, les deux bandes (pellicule image, bande magnétique), enregistrées dans des appareils distincts, devaient ensuite être fondues en une seule, par report du son sous forme de 'piste' sur la pellicule image. La bande-image et la bande-son, ici comprises comme une métonymie, ne font plus référence au support matériel, mais considèrent, dans leur déroulement temporel respectif, la suite des images d'un film et celle des sons. » Jacques Aumont et Marie-Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Kobo e-pub.

stimulant³⁰⁹. » Qui plus est, ce travail ne touche pas seulement les images, mais également le son et les silences. La perception audio-visuelle mobilise tous les éléments sonores et visuels, notamment la voix, la musique, les bruits, les silences, et plus précisément le son diégétique et extradiégétique. Ces composantes, intrinsèquement liées au rythme sonore et visuel en tant que résultat du montage, ont une incidence sur l'expérience du public. Cet aspect sera discuté dans le chapitre suivant, consacré à la voix durassienne.

2.3 L'approche intermédiaire dans la critique durassienne

2.3.1 La poétique durassienne : hybridité, cinéματο-graphie et entrécriture

Dans les études durassiennes, les réflexions menées sur le passage du littéraire au filmique contribuent à éclairer la poétique de l'œuvre durassienne et particulièrement le rapport entre l'écriture et le cinéma. À cet égard, Youlia Maritchik remarque que « la critique littéraire a forgé le concept 'd'hybridité' afin de caractériser le parcours créatif de Marguerite Duras ainsi que d'une partie importante de son œuvre³¹⁰. » Le concept d'hybridité relève d'une part de l'appellation donnée par Duras elle-même comme sous-titre au livre *India Song*, à la fois texte, théâtre et film. Il faut cependant considérer que cette appellation n'est pas restreinte à un sous-titre, mais qu'elle devient une notion à part entière qui sert à éclairer la manière dont Duras travaille son œuvre. Tel que Maritchik l'explique : « [...] elle témoigne du fait que nous sommes confrontés à une œuvre douée d'emblée d'une nature multiple, 'hybride', indécise, l'écrivain lui-même accentuant cette idée³¹¹. » En effet, le mot « hybride » évoque une totale liberté de création sans devoir cloisonner un texte ou une œuvre dans un seul genre. Ainsi, Maritchik souligne que cette notion couvre les pratiques artistiques durassiennes : un texte qui devient un film, et parfois une pièce de théâtre, et, enfin, la manière dont l'écrivaine circule dans différents espaces de création : « La manière remet en cause et réinvente ce qu'on a l'habitude de ranger dans les catégories du voir, de

³⁰⁹Jean Cléder, *Marguerite Duras : le cinéma*. Paris, Lettres Modernes Minard, 2014, p. 37.

³¹⁰ Youlia Maritchik, « India Song: texte, théâtre, film : naissance d'une manière », dans *Les archives de Marguerite Duras, op. cit.*, Kobo e-pub.

³¹¹ *Id.*

l'entendre, du comprendre³¹². » D'après la chercheuse, à partir de la consultation des archives de Marguerite Duras déposées à l'IMEC, cette période hybride comprend les années soixante-dix, plus précisément dès 1969 (avec le texte et le film *Détruire dit-elle*) et, en 1981-1982, la création du texte et film *L'Homme atlantique*. Or, comment envisager cette notion d'hybridité sous la perspective intermédiaire ? C'est justement à partir de ces qualités de l'œuvre, autant le « voir », l'« entendre » et le « comprendre » qu'on considère cette période hybride comme un dispositif.

Si l'œuvre de Marguerite Duras des années soixante-dix est de nature intermédiaire, la genèse de l'œuvre nous le démontre également. En effet, dans les études durassiennes, des chercheur.e.s ont relevé une telle problématique dans leurs réflexions. Pour Julie Beaulieu, l'œuvre de Marguerite Duras est « tentaculaire et fondamentalement intermédiaire car elle se déploie suivant une variété des pratiques, des supports et des médias³¹³. » L'approche intermédiaire, selon elle, demeure indispensable « pour l'analyse des rapports croisés entre le littéraire, le théâtral et le filmique³¹⁴. » Dans son ouvrage *L'entrécriture de Marguerite Duras : Du texte au film en passant par la scène*³¹⁵, elle élabore le concept de l'« entrécriture » pour mettre en évidence cet aspect hybride de l'œuvre durassienne, aspect compris comme une pratique de l'entre-deux. On pense ici à l'entre-deux genres, l'entre-deux pratiques, ce qui caractérise la nature indécise de l'écriture durassienne. L'entrécriture tient compte également de la porosité des médias, de l'entrecroisement et du glissement des pratiques dans une même œuvre. Pensons au texte *d'India Song*, dans lequel il est difficile de démêler les codes des langages scénique, littéraire et écranique. Des éléments de scénario et la didascalie propre à l'art de la scène s'entrecroisent et dialoguent soit dans le film à venir ou dans le texte. D'après Beaulieu, « L'intermédialité comme approche théorique d'une écriture ou d'une forme de représentation – textuelle, scénique et

³¹² *Id.*

³¹³ Julie Beaulieu, *L'entrécriture de Marguerite Duras, Du texte au film en passant par la scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 26.

³¹⁴ *Id.*

³¹⁵ Cet ouvrage est le résultat de sa thèse de doctorat, qu'elle a mis à terme en 2007 à l'Université de Montréal. Son approche intermédiaire s'inscrit dans la tradition québécoise de l'intermédialité développée par les chercheurs et chercheuses du Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) de l'Université de Montréal.

écranique – reste essentielle à la compréhension de l'œuvre³¹⁶. » Or, « [...] 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), l'intermédialité souligne l'importance de la relation³¹⁷. »

Le concept d'entrécriture de Julie Beaulieu absorbe également les qualités médiatiques, aspect envisagé par Johanne Villeneuve et lieu où l'entrecroisement des pratiques s'opère.

Chez Duras, la relation (ou dialogue, pour reprendre la terminologie deleuzienne) demeure capitale : entre les différentes écritures ou les différents types de textes ; entre le texte et les discours, entre l'écrivaine-personnage et le lecteur-spectateur. L'intermédialité signifie de surcroît cette pratique de l'entre-deux-écritures que permet la pénétrabilité de textes et de films durassiens, moment et lieu de rencontre entre le texte et le film qui témoignent d'une certaine forme de contamination des écritures³¹⁸.

À l'égard de cette porosité propre à l'entre-deux, Beaulieu cite l'exemple du texte pénétré par le cinéma, comme dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Ce livre succède à *L'Amant/The Lover* (1984), réalisé par Jean-Jacques Annaud, comme un contrecoup au film. Bref, en plus de privilégier l'étude de l'œuvre de Marguerite Duras au carrefour des pratiques, des théories et des philosophies, Beaulieu se consacre à une lecture de l'œuvre durassienne afin de saisir les différents mouvements et directions de l'écriture déployée par les supports et les médias, suivant l'intermédialité. Une telle écriture contamine complètement le cinéma. Dans l'entrecroisement du texte et du film comme dans le passage du texte au film, Beaulieu identifie le phénomène de transsémiotisation, une opération qui diffère de l'adaptation, processus toujours rattaché à l'idée de fidélité. D'après Beaulieu, la transsémiotisation désigne « le transfert d'une écriture à l'autre, d'un système à l'autre, d'un code à un autre. J'utilise ce terme parce que Duras ne pratique pas l'adaptation cinématographique au sens littéral du terme. La pratique de l'adaptation au cinéma repose généralement sur le critère de fidélité au texte, le passage du littéraire au filmique obligeant, par tradition, la primauté du texte au

³¹⁶ Julie Beaulieu, *L'entrécriture de Marguerite Duras, Du texte au film en passant par la scène*, op. cit., p. 53.

³¹⁷ *Id.*

³¹⁸ *Id.*

film.³¹⁹» Délaissant le terme « adaptation », elle choisit plutôt la notion de transécriture, empruntée aux études réalisées par André Gaudreault et Thierry Groensteen³²⁰, notion « qui renvoie plus adéquatement aux pratiques intertextuelles et intermédiales (voire intratextuelles et intramédiales) de l'écriture durassienne³²¹. » Bien entendu, la transécriture se présente plutôt comme un processus et non pas comme un procédé. Ce processus s'applique effectivement à *India Song*, texte théâtre et film, une œuvre phare des années soixante-dix.

Suivant une autre tangente, Jean Cléder, fait appel à l'intermédialité³²² afin d'identifier « les interactions entre littérature et cinéma (texte/voix/musique/image) qui ont permis de percer de nouvelles voies en compliquant le jeu des formes³²³. » En se concentrant uniquement sur le rapport entre cinéma et littérature, il forge la notion de « cinéματο-graphie » pour désigner, dans le cinéma durassien, un mouvement à double sens de l'écriture littéraire et cinématographique où des échanges ont lieu dans le passage du texte au film. Ces échanges concernent la transposition non seulement des thèmes, mais aussi des métaphores, des dialogues, voire du caractère poétique de son cinéma. La « cinéματο-graphie » incorpore des échanges formels issus de la littérature aussi bien que du cinéma. D'après Cléder, « l'identification de ces processus permet en retour de considérer autrement le passage du texte au film, en observant non pas seulement comment la transposition des éléments [,] mais surtout comment le mouvement interne de l'écriture est pris en charge par le cinéma³²⁴. » En effet, la transposition des éléments renvoie dans une perspective intermédiaire à la « transposition médiatique », une des catégories proposées par Rajewsky dans sa réflexion sur l'intermédialité considérée « dans un sens étroit³²⁵. » Nous

³¹⁹ *Ibid.*, p. 160.

³²⁰ Voir André Gaudreault et Thierry Groensteen (dir.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec et Angoulême, Nota/Bene Centre nationale de la bande dessinée et de l'image, 1998.

³²¹ *Id.*

³²² Toutefois, Cléder ne définit pas l'intermédialité, ni ne la situe dans le cadre des études intermédiales.

³²³ Jean Cléder, « Cinéματο-graphies » *Libretos ILCML – Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa* [En ligne], <http://www.ilcml.com/Var/Uploads/Publicacoes/Artigos/553096b2163a4.pdf> [Consulté le 13 août 2019].

³²⁴ Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations)*, Paris, Armand Colin, 2012, coll. « Cinéma/Arts visuels ».

³²⁵ À propos de la transposition médiatique, voir le texte « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », de Irina Rajewsky : « Intermediality in the more narrow sense of medial transposition (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality

remarquons entre autres que ce mouvement interne de l'écriture, dans le sens où le précise Cléder, peut s'appliquer au passage du textuel au filmique dans le film *La Femme du Gange*. Pensons au rythme très lent du film dont semble évoquer le pas égaré des personnages du récit du roman *L'Amour*. En effet, s'opère la transposition médiatique lorsque le rythme « égaré » et le temps au ralenti du récit s'inscrit aussi bien dans l'écriture du texte que dans le film.

À propos de la dissociation de la bande-image et de la bande-son, caractéristique majeure du cinéma durassien des années soixante-dix, Cléder met de l'avant l'attention suscitée par l'image : « [...] son assujettissement au récit s'affaiblit, programmant un regard plus autonome – détaché³²⁶. » La réflexion de Cléder vient souligner la tendance remarquée par la critique durassienne de survaloriser la bande-son – le texte, la voix, l'écriture – aux dépens de la bande-image. Il souligne cette nuance observée par la critique, afin de corroborer l'équité entre texte et image, l'une des facettes de la « cinéματο-graphie » :

Il serait alors en position de faire l'hypothèse d'une cinéματο-graphie parfaitement équilibrée (en termes de proportions intermédiales), en ce sens que l'importance accordée aux différentes composantes du langage cinématographique s'égalise, sans jamais pencher en faveur ou au détriment du son ou de l'image. Ainsi, suivant deux chronologies distinctes, on peut dire que littérature et cinéma se conjuguent dans la pratique de l'artiste à la faveur d'une ré-initialisation très radicale des conventions représentatives. Sa production littéraire se dévêt lentement de sa panoplie grammaticale et conventionnelle pour en venir dans les années soixante-dix et quatre-vingt à « [...] une écriture du non-écrit [...] Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls³²⁷. »

En mettant en relief l'équilibre rendu par la communion des composantes sonores et visuelles, Cléder précise davantage la notion de cinéματο-graphie : « La dislocation texte/image est donc le *modus operandi* de ce que j'aimerais appeler la cinéματο-graphie durassienne, pour rendre raison d'un ré-équilibre intermédiaire.

has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, “genetic” conception of intermediality; the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation processes. [En ligne] http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf [Consulté le 1^{er} septembre 2019]

³²⁶ Jean Cléder, « Anatomie d'un modèle Duras / Godard - Cinéma / Littérature “une question d'envers et d'endroit” », *Revue Critique de fixation française* [En ligne] <http://www.revue-critique-de-fixtion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.02> [Consulté le 24 février 2019.]

³²⁷ *Id.*

D'abord, la dissociation du texte et des images développe les ajours du récit – augmentant non pas la liberté, mais la part d'initiative imposée au spectateur³²⁸. »

Enfin, on peut constater qu'en visant une pondération adéquate entre le son et l'image, la notion de « cinéματο-graphie durassienne » permet d'envisager la dissociation bande-son et bande-image comme une unité audio-visuelle. De ce fait, les éléments sonores et les éléments visuels revêtent la même importance dans la perception du public³²⁹. Qui plus est, le spectateur est au cœur de cette réflexion menée par Cléder : « [...] les composants disloqués du langage cinématographique ne font pas l'objet d'une régulation auctoriale mais spectatorielle : c'est donc en offrant au spectateur le maximum de liberté d'assemblage que Marguerite Duras impose son autorité cinématographique³³⁰. » Bien entendu, l'équilibre entre les deux composants a une incidence sur la représentation. Le dispositif durassien offre la liberté d'assemblage nécessaire au public, afin qu'il prolonge dans son imagination les plans, la voix et les silences représentés à l'écran. Ces dispositions adoptées par l'auteure sont celles d'une écrivaine, en ce sens qu'elles préservent l'autonomie du texte.

Si le cinéma narratif prépare le terrain pour apprivoiser le public, le cinéma non-narratif fait exactement le contraire. En effet, son intention est plutôt de soustraire l'action et les rapports de causalité auxquels le public est généralement habitué.

2.4 Le cinéma durassien et la perception du public

« Vous êtes cinéaste. Comment commencer votre film ? Avec une brève action qui saisira d'emblée le spectateur ? Ou quelque chose au rythme plus lent, qui captivera progressivement son attention ? ³³¹ » C'est avec ce préambule que David Bordwell et Kristin Thompson, dans *L'art du film*, exposent la notion de forme

³²⁸ *Id.*

³²⁹ Par ailleurs, cette notion de Cléder renvoie à la théorie cinématographique présente dans l'étude de Michel Chion, *L'audio-vision*. Dans cette étude, Chion réfute l'hypothèse de l'autonomie de la bande-son afin de proposer la simultanéité des éléments sonores et visuels. Nous aborderons plus tard l'étude de Chion, laquelle est essentielle à la compréhension du dispositif durassien. À cet égard, voir Michel Chion, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2017.

³³⁰ Jean Cléder, « Anatomie d'un modèle Duras / Godard - Cinéma / Littérature "une question d'envers et d'endroit" », *Revue Critique de fiction française*, *op. cit.*

³³¹ David Bordwell, Kristin Thompson, *L'art du film – une introduction*, Bruxelles, De Boeck Université, 1999, p. 95.

filmique. Les auteur·e·s expliquent que la forme est organisée comme un système, c'est-à-dire l'ensemble des éléments narratifs qui comprennent l'histoire du film. Cette organisation repose sur une logique, celle de donner au public un sens à ce qu'il voit. L'échelle des plans, le découpage de l'espace, la mise en scène, le son, les procédés tels que l'ellipse, le flashback, le raccord et tous les éléments du langage cinématographique se consacrent à guider le public. Enfin, l'élaboration de la forme et de l'espace filmiques vise à procurer à l'auditoire une expérience captivante. Le cinéma narratif dominant utilise des formules pour engager les spectateurs et spectatrices, diriger leur attention et conditionner leur réaction. Ces formules servent à manipuler le public dans la mesure où elles dictent leurs émotions et attentes grâce à une structure organisée autour de relations causales, temporelles et spatiales du récit. Les aspects temporels du récit, comme l'explique Bordwell, « [...] appellent une participation active du spectateur à la construction du film. C'est à partir des indications fournies par le récit : ordre chronologique, durée de certains actions, nombre d'occurrences qu'il doit faire des inférences et former des attentes³³². » Enfin, le spectateur, comme le souligne Raymond Bellour, est « la proie³³³ » du film. Regarder un film issu du cinéma narratif classique, tel un film de suspense d'Alfred Hitchcock ayant pour thème une intrigue policière, confirme à quel point le public y est engagé.

Or, si le cinéma engage nos sens et nos émotions à travers la forme créée par l'artiste, « [...] de manière que nous fassions à travers elle une expérience *structurée*³³⁴. » Il arrive que le cinéma durassien, à l'inverse, investisse autrement la représentation. En effet, la liberté de création sur laquelle repose l'esthétique durassienne ne souhaite pas guider son public. Rappelons toutefois que le cinéma durassien s'inscrit dans le cadre d'un cinéma narratif, car il raconte des histoires. De plus, ce qui nourrit le projet cinématographique de Marguerite Duras repose sur un projet littéraire narratif.

³³² *Ibid.*, p. 143.

³³³ Raymond Bellour, *Pensées du cinéma*, Paris, P.O.L., 1998, Kobo e-pub.

³³⁴ David Bordwell, *L'art du film*, *op. cit.*, p. 97.

Dans les études cinématographiques, certains auteur·e·s³³⁵ ont déjà rapproché le cinéma durassien du cinéma dynarratif et expérimental. Jacques Aumont définit le cinéma dynarratif selon une approche narratologique³³⁶. Robbe-Grillet, quant à lui, utilise le terme dynarratif pour qualifier ses propres romans. D'après Aumont, le dynarratif « désigne une opération de contestation volontaire du récit par lui-même³³⁷. » Les procédés dynarratifs préconisent des distorsions narratives :

Son objectif [le cinéma dynarratif] est de briser les diverses illusions du lecteur et du spectateur : illusion réaliste et référentielle, du récit comme reflet du monde réel; illusion de la continuité, de la logique des causes à effet, qui transforme les rapports de consécution en conséquence; illusion de la transparence, de la neutralité du récit dont le seul but serait de distraire³³⁸.

Toutefois, d'après Aumont, cette forme de cinéma se prolonge dans le cinéma moderne³³⁹. À cet égard, *L'année dernière à Marienbad*, réalisé par Alain Resnais d'après le scénario de Robbe-Grillet, est un film qui a remporté plusieurs prix. Pourtant, ce classique du cinéma français appartient au cinéma d'auteur, mais il ne s'agit pas pour autant d'un cinéma en marge. Ce qui fait du cinéma durassien un cinéma « différent », c'est-à-dire un cinéma en marge du cinéma dominant, repose essentiellement sur son dispositif, qui sera discuté plus loin.

À l'instar du film durassien, les nombreux plans fixes, le rythme lent du film et l'hors-champ peuvent parfois ébranler les attentes du public, le fatiguer, susciter l'ennui, le mettre à l'épreuve. De plus, le montage ne soutient pas nécessairement les rapports causals, ni les rapports temporels et spatiaux. En ce sens, dans le cinéma durassien, tel que Duras elle-même l'explique à Della Torre, la représentation ne concorde pas nécessairement avec ce qu'elle appelle une « illusion de réalité ». Or, n'oublions pas que Duras avait ses propres positions

³³⁵ À cet égard, voir l'article de Véronique Taquin « Affect impersonnel, conscience et temporalité : le dynarratif dans *India Song*-film » dans Jean Cléder et Gilles Mouëllic (dir.), *Nouvelle vague, nouveaux rivages : permanences du récit au cinéma (1950-1970)* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, Kobo e-pub.

³³⁶ L'approche narratologique du cinéma, issue de la théorie de Gérard Genette, s'intéresse au média narratif, à la temporalité du récit, au point de vue, aux formes d'expression, etc.

³³⁷ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, (3^e. édition) Paris, Armand Colins, 2016, Kobo e-pub.

³³⁸ *Id.*

³³⁹ Il cite les films *Matrix* (Lilly et Lana Wachowski), *Mulholland Drive* (David Lynch) et *21 grammes* (Alejandro González Iñárritu).

quant au cinéma dominant. Elle croyait en effet que l'agencement des formes filmiques se cristallisait en formules qui emprisonnaient le public dans un cercle vicieux qu'elle considérait « aveuglant ». Lors du Festival d'Hyères, en 1979³⁴⁰, elle raconte, dans une émission de radio : « Je crois que le spectateur ne voit plus rien, parce qu'il ne sait pas voir, comme il ne sait pas lire. [...] Il faut qu'il apprenne à voir, s'il n'en a pas le désir qu'il reste où il est³⁴¹. » Elle se positionne donc d'une manière condescendante à l'égard du spectateur de cinéma grand public, afin de soutenir l'esthétique des films du cinéma différent.

Le cinéma projeté en Hyères lors de son festival a joué un rôle incontournable dans la diffusion des films de Duras au cours des années soixante-dix. Un document de presse conservé aux archives de l'IMEC en témoigne :

La section Cinéma différent remporta un assez grand succès, dû peut-être en partie, au fait que deux œuvres de Marguerite Duras (*Agatha*) et *L'Homme atlantique* y furent présentés dans une salle archi-comble. D'après Marcel Mazé, le créateur de cette section, « il serait ridicule de réduire le cinéma aux films narratifs comme on le fait souvent. C'est comme si l'on demandait à un peintre de ne se servir que du rouge ou du bleu, dit-il en faisant allusion à l'ostracisme dont le cinéma dit différent est souvent victime³⁴².

À l'égard de ce festival, Duras y a participé activement non seulement comme membre du jury, mais aussi comme cinéphile. Aux côtés de Dominique Noguez, elle regardait des films expérimentaux qui ont certainement inspiré sa propre esthétique et orienté son regard vers la liberté de création propre au cinéma

³⁴⁰ Le contexte des années 1970, dans le sillage des idées révolutionnaires de 68, favorise l'affirmation d'un cinéma dont les aspects expérimentaux ou provocateurs confrontent le cinéma grand public ou commercial. Marcel Mazé, un cinéphile intéressé par le milieu du cinéma expérimental, fonde en France le Collectif Jeune Cinéma, un cinéclub inspiré du modèle de coopérative fondé aux États-Unis par le cinéaste expérimental Jonas Mekas. Le Collectif Jeune Cinéma pratiquait une cinéphilie qui comprenait des pratiques traditionnelles des rites de regard, de parole et d'écriture (il éditait par ailleurs la revue *Cinéma 9*). C'est à partir de ce milieu cinéphile qu'il parvient à la création d'une section consacrée à la projection de films réalisés en marge du cinéma dominant dans le cadre du Festival d'Hyères. Les films projetés lors de ce festival, dont ceux de Marguerite Duras, avaient en commun des conditions particulières de distribution et de production. L'appellation « cinéma différent » désigne non seulement une esthétique particulière, mais il s'agit d'un cinéma dont les conditions sont différentes de celle du cinéma dominant. Il s'affirmait idéologiquement face à l'industrie et au commerce cinématographique dans son rapport à la création artistique. Pour cette raison, l'aspect politique de cette période n'est sans doute pas à négliger.

³⁴¹ Entretien de Marguerite Duras par Michèle Baurin lors du Festival d'Hyères, en septembre 1979, diffusée par la Radio FR3 Côte d'Azur et disponible sur le site de France Culture, [en ligne]. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/marguerite-duras-festival-du-jeune-cinema-d-hyeres-1ere> [site consulté le 1er mars 2017].

³⁴² « Danton n'était pas à Hyères », Document de presse (page de magazine) source non identifiée, datée du samedi, 26 septembre 1981. Dossier Marguerite Duras, manuscrit *La valse d'Agatha*, IMEC.

différent. En plus du Festival d'Hyères, le Festival de Rotterdam, le Festival de Toulon et le Festival de Taormina, en Italie, ont présenté sur leurs écrans les films de Duras. *La Femme du Gange* (1974) a été projeté au Festival de Rotterdam avant même sa version finale. La projection des films durassiens dans des festivals soulèvent deux remarques, dont la première est d'ordre économique. En effet, les festivals de cinéma deviennent l'espace d'accueil par excellence pour projeter des films réalisés avec un petit budget. L'accueil généreux de tels festivals comble l'entrave causée par la difficulté de la distribution éprouvée par ces films produits en marge du cinéma dominant. La deuxième remarque est d'ordre ritualiste. En effet, les festivals sont considérés comme un espace d'échange, de partage et de réception du public. Ils représentent des points de rencontre pour les cinéphiles et les cinéastes qui sont eux-mêmes cinéphiles. En plus d'être habités par l'amour du cinéma, ces festivals procuraient à Duras une place d'honneur comme membre de jury et ses films étaient projetés hors-compétition. Quant au Festival de Cannes, et bien que deux de ses films (*India Song* et *Le Camion*) y aient été diffusés, Duras préférerait se dérober dans les coulisses que de s'intégrer au milieu qu'elle jugeait ennuyant et artificiel. À l'occasion de la sélection hors-compétition du film *India Song* au Festival de Cannes, Duras affirme :

Je suis là depuis trois jours et je n'ai pas vu un seul film. Je n'arrive pas à m'y intégrer. Je ne sais pas où me mettre. [...] C'est un lieu qui n'est pas public, Cannes. Les gens qui font un certain trajet —devant nous là, on peut les voir de loin—sur la Croisette et qui, arrivés à un certain point, reviennent sur leurs pas. Vers le nord et vers le sud, de la même façon. Cette espèce de trajet mécanique qui est complètement artificiel. Et qui est, à la fin, assez misérable. Enfin, qui rend assez triste. C'est un phénomène assez pénible³⁴³.

Une raison qui pourrait expliquer la résistance de Marguerite Duras vis-à-vis du Festival de Cannes serait justement la notoriété d'un festival international d'une telle envergure transformé en un événement extrêmement médiatisé par son succès. Dû à son caractère officiel (rappelons-nous qu'il a été créé en 1946 par le ministère de l'Éducation nationale français), à l'ambiance entourant les cinéastes reconnus ainsi qu'aux vedettes de cinéma, le Festival de Cannes s'éloigne considérablement de la marge. Il est loin de ressembler aux festivals qui honorent

³⁴³ Extrait de l'entretien avec Paula Jacques et Claire Clouzot à l'occasion de la sélection « hors compétition » d'*India Song*. « Marguerite Duras au Festival de Cannes » dans Azoury, Philippe (dir.) *Filmer, dit-elle*, Paris, Capricci, 2014., Kobo e-pub.

le cinéma différent comme ceux que fréquentait habituellement Duras. Malgré tout, *India Song* a été bien reçu par la critique : « [...] *India Song* est présenté à Cannes; bien que proposé « hors compétition » le film fait évènement et rencontre un excellent accueil critique; puis, il sort à Paris et le succès se confirme³⁴⁴. D'autres films durassiens ont été projetés au Festival de Cannes sans pour autant participer à la compétition pour la Palme d'Or, notamment *Son nom de Venise Calcutta désert* (1976), présenté dans la session « Quinzaine des réalisateurs », et *Des journées entières dans les arbres* (1977), une version filmique de sa pièce de théâtre écrite dans les années 60.

Par ailleurs, Leopoldina Della Torre rappelle à Duras, dans un entretien sur l'impopolarité de ses films, qu'« aucun film n'eut le succès de ses livres³⁴⁵. » Quant au public durassien, il demeurerait assez méconnu pour la cinéaste qui a toujours conservé une certaine méfiance face au cinéma qu'elle appelait « [...] du samedi soir, ou encore le cinéma de la société de consommation³⁴⁶. » Le spectateur envisagé par Duras serait donc émancipé, au sens où l'entend Jacques Rancière. Nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre suivant.

Regarder un film de Marguerite Duras, comme le souligne Cléder, « c'est aujourd'hui encore se prêter à une expérience perceptive très neuve³⁴⁷. » D'après Cléder, « la désolidarisation des voix et des images fracture la relation à l'univers représenté, dont le cinéma dominant s'est donné pour tâche première de simuler l'unité. Même si les dispositifs adoptés varient au fil des années suivantes (*Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, *Le Navire Night*, les courts métrages de 1979, etc.), on peut dire qu'ils sont tous subsumés par cette règle du jeu de la représentation³⁴⁸. » Le cinéma durassien expérimente un tel écart entre les composantes visuelles et sonores à partir de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, réalisé en 1976 à la suite d'*India Song*. De plus, le cinéma durassien vise à émanciper le public en travaillant non seulement son regard, mais aussi en aiguissant sa sensibilité audio-visuelle dans l'espace filmique : « [...] j'ai toujours

³⁴⁴ Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, La Pléiade, 2014, p. XVII.

³⁴⁵ *Ibid.*, 149.

³⁴⁶ *Id.*

³⁴⁷ Jean Cléder (dir.), *Le cinéma de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 16.

³⁴⁸ Jean Cléder, « Anatomie d'un modèle Duras / Godard - Cinéma / Littérature "une question d'envers et d'endroit" », *op. cit.*, p. 8.

voulu stimuler la conscience du spectateur, en le contraignant à s'efforcer de mettre ensemble ce qui, jusque-là, lui était donné pour unifié et comme prédigéré³⁴⁹. » Duras s'inscrit ici à l'encontre de la passivité présumée du public conditionné par le cinéma narratif. Selon elle, la perception cinématographique est « en même temps activité et passivité et le sujet percevant fait du monde perçu à l'écran son propre monde³⁵⁰. » Chez Duras, c'est bien « le film, l'objet qui définit son spectateur³⁵¹. » Le film suppose donc un jeu avec sa propre perception.

Or, Duras expérimente des procédés qui font la singularité de son langage en explorant le véritable dispositif représentationnel. Dans ces procédés, on peut compter l'absence de représentation des personnages dans les films tournés en 1979 (à l'exception du *Navire Night*) ; l'image noire qui remet en cause la spécificité du cinéma en tant que média (l'image en mouvement) et provoque une rupture dans la perception spectatorielle (elle ébranle la perception) ; la prédominance des plans fixes ; l'absence d'action et d'évènement qui contribue à la lenteur du rythme ; la mise en scène en dehors des studios (tournage *on location*) ; la réécriture et la pratique du *found footage* ; l'utilisation des travellings ; l'apparente autonomie des images et du texte en voix *off* ; la voix qui suggère l'attestation de la présence de l'auteure, qui signe son texte (l'hors-champ qui doit être compris par le public).

Devant tous ces éléments, il nous semble que Duras était à la recherche de son propre langage cinématographique sans perdre de vue les enjeux d'une représentation articulée et destinée pour un public. Elle élabore ainsi son cinéma comme un dispositif. Afin de mettre en lumière la notion de dispositif, il faut rappeler qu'elle se trouve dans divers champs de connaissance. De nature rhizomatique, la notion de dispositif s'éclate en de multiples directions : la philosophie, le droit, l'art et la médiation de savoirs. Certains auteur·e·s soulèvent deux ensembles d'usages. Le premier, pragmatique, qui consiste en une définition générale se référant à un « ensemble de pièces constituant un mécanisme, une machine, un appareil. Cette définition se situe bien évidemment dans le monde

³⁴⁹ Marguerite Duras, Leopoldina Pallotta della Torre, *La passion suspendue*, op. cit., p. 92.

³⁵⁰ Clélia Zernik, *Perception-cinéma : les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Librairie philosophique, 2010, p. 46.

³⁵¹ *Id.*, p. 47.

industriel, dans le champ des interfaces entre l'homme et la machine³⁵². » Le dispositif désigne aussi dans l'usage commun une « manière de disposer des éléments : un agencement, une méthode ou une procédure. ³⁵³ » Le deuxième est plus théorique puisqu'il fait référence à la philosophie. Bien que les définitions entretiennent des correspondances, le concept initié par Michel Foucault, puis repris par Giorgio Agamben, s'inscrivent dans la mouvance de la pensée poststructuraliste. Chez Foucault, le concept met l'accent sur la juxtaposition, les savoirs, les pouvoirs et leurs articulations par les institutions. « Le dispositif est un terme qui permet de désigner un champ composé d'éléments hétérogènes (par exemple, du « dit » et du « non-dit ») et de traiter cette hétérogénéité ³⁵⁴ » « De manière hétérogène, cette notion inclut des pratiques discursives et non discursives, qui peuvent être conformes à un ensemble d'institutions, de dispositions architecturales, d'énoncés scientifiques, de propositions philosophiques, etc³⁵⁵. » Ainsi, le débat foucauldien est plutôt consacré « à l'analyse des dispositifs de pouvoir et de savoir concernant la prison, l'hôpital et la sexualité³⁵⁶. » Ces dispositifs disciplinaires agissent comme une forme de contrôle dans la société, afin de surveiller et corriger les comportements déviants. Chez Giorgio Agamben, pour autant sa notion dialogue avec celle foucauldienne, comme il le justifie lui-même : « En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault³⁵⁷. » Comme souligne Jean-Marc Larrue dans *Théâtre et intermédialité*, « Giorgio Agamben en offre une définition synthétique, articulée en trois points :

1. [Le dispositif est] un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments.
2. [L]e dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir.

³⁵² Angelica Gonzalez, « Le dispositif : pour une introduction », *Marges* [En ligne], 20 | 2015, mis [En ligne] le 01 mars 2017, consulté le 30 avril 2019. <http://journals.openedition.org/marges/973>; p 11.

³⁵³ *Id.*

³⁵⁴ Hugues Peeters et Philippe Charlier, « Contributions à une théorie du dispositif », *Revue Hermès*, n. 25, vol. 3, 1999, p. 15.

³⁵⁵ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et écrits, tome II*, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

³⁵⁶ Angélica Gonzalez, « Pour une introduction au dispositif. », *op. cit.*, p.11.

³⁵⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Payot & Rivage, 2007, p. 31.

3. [C]omme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir. Dans une perspective intermédiaire, la question des socialités – donc des usagers, ce qui relève de la sociomédialité – est évidemment centrale et les intermédialistes comme les archéologues des médias accordent une importance considérable aux usages, aux protocoles et aux valeurs qui font le succès ou l'insuccès d'un média. Ces éléments font bien entendu partie intégrante du dispositif, comme les appareils, les langages (informatiques ou autres), les formats, les interfaces, les intrafaces, etc³⁵⁸.

Ainsi, dans ce dernier point dans la définition d'Agamben, l'accent est mis sur le dispositif technique en tenant compte de sa base matérielle et technologique. En ce qui concerne cette dimension sociale dont parle Larrue, le dispositif selon Agamben est « tout ce qui a, d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants³⁵⁹. » Ainsi, le téléphone portable et la télévision sont des exemples emblématiques des dispositifs qui traversent notre vie quotidienne, ainsi que des médias qui ont la puissance d'influencer nos habitudes.

Dans le cadre des études cinématographiques, le dispositif est une notion tentaculaire. Elle peut désigner l'invention technologique (ex. le cinématographe) aussi bien que la projection des images en mouvement dans la salle de cinéma ou la forme narrative cinématographique. C'est dans les années 70 que la notion de dispositif apparaît sous l'approche sémiologique, sous l'influence de l'expression freudienne du dispositif psychique³⁶⁰, dont s'est approprié Jean-Louis Baudry³⁶¹ et Christian Metz pour « définir l'état très particulier qui caractérise le spectateur de cinéma pendant la projection³⁶². » Jacques Aumont souligne que le dispositif est « d'abord une organisation matérielle : les spectateurs perçoivent dans une salle obscure des ombres projetées sur un écran, produites par un appareil placé derrière la tête³⁶³. » Quant à la situation du spectateur, Baudry « retourne au mythe de la caverne platonicienne pour comparer les spectateurs de cinéma aux

³⁵⁸ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, Kobo e-pub.

³⁵⁹ *Id.*

³⁶⁰ Le triptyque du dispositif freudien est l'inconscient, le préconscient et le conscient.

³⁶¹ L'étude de Baudry s'intitule « Le dispositif : approches métapsychologiques de L'impression de réalité », *Communications*, n° 23, 1975.

³⁶² « Dispositif » dans Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

³⁶³ *Id.*

prisonniers [...] parce que immobilisés; cette inhibition motrice dans une salle obscure provoque un retour dans un état ancien du psychisme, une régression. [...] ³⁶⁴. » Bref, le dispositif filmique « est donc, pour Baudry ou Metz, voisin de celui du rêve ³⁶⁵. »

2.5 Le dispositif dans le cinéma durassien : la machine, le public, la représentation.

Les auteur.e.s Maria Tortajada et François Albera envisagent le dispositif plutôt comme une construction qui mobilise la machine, le public et la représentation. À cet égard, on considère qu'il s'agit d'un dispositif en devenir, c'est-à-dire perpétuellement en train de se construire. La notion de dispositif, pour nous en ternir seulement à ce qu'en disent Albera et Tortajada, s'organise à partir de trois termes essentiels : le public, la représentation et la machinerie de vision « comme objet technique, mais qui renvoie à tous les moyens mis en œuvre pour donner à voir et entendre la représentation ³⁶⁶. » De surcroît, le dispositif « est un schème, un jeu dynamique de relations qui articule ensemble des discours et des pratiques ³⁶⁷. » Ils soutiennent également que « le dispositif n'existe pas, mais [que] c'est lui qu'il faut [désirer] construire ³⁶⁸. » Pour Tortajada et Albera, le dispositif attend d'être élaboré et, en même temps, le dispositif n'existe pas :

If the dispositive does not exist, it is because, in an epistemology of viewing and listening dispositives it is not an "object" to be found around the corner on a path followed by the scholar, an object already made and which may be grasped in its material concreteness. The dispositive is a schema, a dynamic play of relations which articulates discourses and practices with one another; a schema which is to be elaborated out of this basis, this apparently modest work tool describing the dispositive in three terms which, in each case, in every research project, have to be entirely redefined and understood in their reciprocal relations: the spectator, the machinery, the representation. The dispositive does not exist, but its construction should be affected (and desired) ³⁶⁹.

En effet, les pratiques médiatiques et les relations réciproques qui comprennent le public, le média et la représentation s'articulent autour du dispositif. Ce triptyque

³⁶⁴ *Id.*

³⁶⁵ *Id.*

³⁶⁶ François Albera et Maria Tortajada, *Ciné-dispositives – Essays in epistemology across media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015. p. 13.

³⁶⁷ *Id.*

³⁶⁸ *Id.*

³⁶⁹ *Id.*

est au centre de la démarche artistique durassienne dans laquelle nous retrouvons l'autonomie d'un lecteur-spectateur, la spécificité du média cinématographique, l'élaboration d'une poétique de la représentation et de l'imbrication du texte et de l'image.

2.6 La poétique de la déambulation dans l'espace filmique

Dans les médias qui partagent une parenté avec le cinéma, qu'ils soient technologiques ou non, notamment la photographie, la peinture et la bande-dessinée, le cadre est l'élément premier qui oriente la perception du public. En tenant compte de la généalogie des médias, le cinéma occupe une place singulière. Bien qu'il relève des arts performatifs qui « prolongeai[en]t différents genres préexistants d'attractions populaires³⁷⁰ », en se positionnant au carrefour de la technologie, de l'industrie et de l'art, son existence provoque aussi une rupture avec ceux-ci. En conséquence, le cinéma ne se limite pas uniquement à sa dimension matérielle, soit à son dispositif – l'appareil cinématographique de prises de vues – la projection, la salle obscure et ses effets psychiques. De fait, comme le soulignent Gaudreault et Marion, le cinéma propose « un modèle de communication médiatique basé sur l'image en mouvement et la culture audiovisuelle³⁷¹. » En ce sens, le cinéma est donc également vu comme une institution cinématographique et, en considérant sa dimension imaginaire et symbolique, il est tout autant « l'idée que l'on se fait de l'institution elle-même, comme système de représentation.³⁷² ». Or, est-il possible d'affirmer que le cinéma durassien, en bouleversant le système de représentation à travers la transgression de certains principes, dont l'image en mouvement, propose la négation de son dispositif ? En outre, en interrogeant le dispositif, le procédé questionne également le récit, la représentation et la perception du public. Ainsi, dans le film *Le Navire Night*, nous verrons comment l'image noire fait l'objet d'une poétique partagée entre la littérature et le cinéma. Il sera intéressant d'observer comment, en relevant du texte durassien, l'image noire interroge la fonction ontologique du cinéma.

³⁷⁰ André Gaudreault et Philippe Marion, « Cinéma et généalogie des médias », *MédiaMorphoses*, N° 16 (2006), p. 24.

³⁷¹ *Id.*

³⁷² Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, Kobo e-pub.

Avant tout, revenons à la perception du public que le cinéma mobilise à travers la composition photographique et le mouvement par des objets à l'intérieur de l'image, ou encore par le mouvement de la caméra. Montrer le mouvement participe de la spécificité spatiale du média cinématographique. De fait, le mouvement met de l'avant la notion d'espace filmique, comme nous le rappelle Antoine Gaudin : « [...] lorsqu'on s'intéresse à la composition visuelle de l'image, à la mise en scène, aux opérations de découpage et montage, à la perspective sonore dans la relation image et son, à la construction du spectateur, aux genres, à l'évolution technologique (cinéma 3D, son Dolby, etc), au cinéma élargi³⁷³. » Or, ces énumérations multiples rendent polysémique la définition de l'espace au cinéma. En effet, Gaudin précise que l'espace n'est jamais stable, qu'il s'agit d'« un phénomène dynamique produit par le film, et engageant le corps du spectateur³⁷⁴. » D'un point de vue théorique, la notion d'espace filmique sera mieux cernée en considérant, dans les études cinématographiques, des auteur·e·s qui l'ont considérée au premier plan. D'ailleurs, quelle notion d'espace filmique le cinéma de Marguerite Duras convoque-t-il dans ses rapports avec l'espace mobilisé et comment définir cet espace exactement ? Puisque le cinéma durassien a misé sur l'hors-champ, il est plus aisé d'observer l'espace cinématographique comme un phénomène audiovisuel. Nous approfondirons cette approche lorsque nous étudierons la voix *off* au troisième chapitre.

Dans le cinéma durassien, la poétique de déambulation est fondée sur un mouvement de caméra, le travelling. Cette technique consiste en un déplacement du cadre impliquant un déplacement dans l'espace de la caméra, montée sur un véhicule mobile ou porté à l'épaule. Or, le cinéma durassien utilise de façon marquée deux types de mouvements : le panoramique et le travelling, ou leur combinaison. Posée sur un véhicule en mouvement, la caméra dévoile Paris dans *Le Navire Night*, dans les court-métrages *Césarée* et *Les Mains négatives*. Placée sur un bateau sur la Seine, la caméra, en travelling avant, explore l'hors-champ dans *Aurélia Steiner Melbourne*. Finalement, dans le film *Dialogue de Rome*, la caméra se déplace dans la Via Appia à Rome. Dans le cinéma durassien, l'espace urbain de la ville est donc exploré au moyen du travelling. De fait, la ville fait l'objet

³⁷³ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, op.cit., p. 10.

³⁷⁴ *Id.*

d'une déambulation au sein de laquelle la flânerie s'installe. La flânerie se définit comme une esthétique qui repose sur l'idée que l'image cinématographique est un passage. Le public devient ainsi un flâneur qui réalise cette expérience. Gaudin souligne qu'on passe d'un espace « majoritairement *optique* à un espace avant tout *kinesthésique*³⁷⁵. » Dans la construction de son rapport à l'espace, le public s'identifie alors « kinesthésiquement » au déplacement effectif de la caméra, dans une « mobilisation cinétique », comme l'explique ici Gaudin :

Dans l'image de cinéma, le déplacement de l'appareil de prise de vues peut donc être considéré comme une sollicitation directe, chez le spectateur, de schèmes sensori-moteurs associés à son propre déplacement dans l'espace de la perception naturelle – notamment par la reproduction de l'effet de parallaxe (changement de position du point d'observation vis-à-vis des objets observés) et la confirmation de l'effet de profondeur. [...] Cette mobilisation cinétique apporte à l'espace représenté par le film un niveau supérieur d'habitabilité et de relief, en permettant au corps du spectateur d'intégrer et d'actualiser cet espace de manière plus prégnante³⁷⁶.

Par conséquent, le travelling « constitue une force d'entraînement de l'espace qui engage notre corps sans lui assigner a priori un emplacement ³⁷⁷». En effet, il va de soi que la perception engage le corps du public, mais dans une « corporéité » des mouvements, c'est-à-dire dans la capacité des mouvements de lier notre corps à l'espace représenté. Les images qui relèvent du travelling à partir d'une voiture, phénomène appelé par Gaudin « dispositif du car-film³⁷⁸», font en sorte que le public puisse ressentir une certaine « puissance cinétique » liée au déplacement. Cette puissance cinétique nous permet donc de rapprocher les effets du travelling à l'expérience de la flânerie. À l'inverse d'un espace ordonné qui serait fondé selon la perspective de la Renaissance, la flânerie se base sur le décentrement et la fragmentation de l'espace. De plus, la flânerie est placée sous le signe de l'éphémère ou de l'insignifiant, qui s'accorde avec la marche et la ville « et l'anonymat qui en découle³⁷⁹. » Liandrat Guigues ajoute :

La flânerie apparaît comme le geste théorique et pratique réclamé par l'arrivée des appareils de reproductibilité technique apparues au XX^e siècle, instaurant une mobilité perceptive continue. C'est dire que d'une part, elle incorpore, et, par conséquent, retourne concrètement, une déambulation fictive impliquée par

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 117.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.123.

³⁷⁷ *Ibid.*, p.126.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.129

³⁷⁹ Suzanne Liandrat-Guigues, *Les modernes flâneries du cinéma*, Le Havre, De l'incidence, 2009, p. 15.

la construction de l'espace représentatif traditionnel. [...] La flânerie désigne l'expérience de ces bouleversements perceptifs que l'on peut rapprocher de l'acte filmique, il en résulte un ébranlement de la notion de perception³⁸⁰.

Dans le cinéma durassien, le rapport avec l'espace urbain de la ville implique une déambulation non seulement dans l'espace, mais au sein même du processus créateur de l'écrivaine. À titre d'exemple, les court-métrages *Le Navire Night Césarée*, *Les Mains négatives*, *Dialogue de Rome* et *Aurelia Steiner Melbourne* s'inscrivent dans cette poétique de la déambulation. En outre, le processus créateur du film *Le Navire Night* nous fournit des pistes qui dévoilent à quel point l'espace de la ville participe non seulement de la genèse du film, mais aussi de la conception d'une poétique de l'espace chez Duras. En ce sens, les dossiers de création du film déposés à l'IMEC sont révélateurs d'une telle poétique. Or, l'examen des archives de la genèse du film *Le Navire Night* nous permet également d'envisager le processus créateur des court-métrages *Les Mains négatives* et *Césarée*.

2.6.1 *Le Navire Night* : cartographier le territoire du désir

Le Navire Night, film matrice des court-métrages *Césarée* et *Les Mains négatives*, s'avère aussi un film clé pour saisir certains procédés utilisés dans les films qui lui succèdent. D'abord, les archives de l'IMEC dévoilent le processus d'élaboration du film *Le Navire Night*, processus dans lequel on remarque à quel point l'improvisation et le renversement de la chaîne de production jouaient un rôle important pour le cinéma de Duras. En ce qui concerne le processus d'élaboration d'un film, les apports successifs composent le processus de pré-production, c'est-à-dire l'ensemble des opérations préalables au tournage d'un film après que le scénario soit écrit. Par conséquent, le scénario et les dialogues entre les personnages sont le point de départ pour un projet de film. Puis, un document écrit est créé, qui présente le plan de tournage, soit le découpage ou le script, qui « “donne à voir et à entendre” » les images et les sons du film à venir et sert de référence à tous les collaborateurs du film³⁸¹. » Le découpage technique, le *storyboard* (s'il y a lieu), le repérage des lieux de tournage ainsi que le plan de

³⁸⁰ *Id.*

³⁸¹ Vincent Pinel, *Techniques du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, (Coll. Que sais-je), Kobo e-pub.

travail viennent remplir cette étape. Cette chaîne de production est complètement renversée. D'abord, l'écrivaine, une fois plongée dans un processus créateur intermédial entre texte et film, néglige le scénario, étape essentielle à la pré-production qui s'imbrique au processus de création littéraire. Nous pouvons donc constater, dans le processus créateur durassien, une dynamique où prime les transferts et l'entremêlements entre les procédés littéraire et cinématographique.

Quant à la production d'un film, il faut tenir compte du fait que la présentation du découpage technique emprunte des formes variées et plus ou moins développées selon Pinel³⁸². Lorsqu'il s'agit du processus d'élaboration qui s'effectue suivant les conventions de la tradition filmique, le découpage se présente en deux colonnes distinctes : celle de gauche précise le contenu de l'image ; celle de droite est réservée aux dialogues et indications sonores. Le scénario fournit des informations essentielles pour le découpage technique. C'est à partir du scénario que seront indiqués les lieux de tournage. D'ailleurs, les termes « intérieur/extérieur » et « jour/nuit » sont habituellement utilisés dans le texte du scénario puisqu'ils servent à préciser le cadre spatial et temporel de la scène. Dans le découpage écrit, toutes ces informations fournies par le scénario y sont ajoutées. Ainsi, pour tourner une scène, chaque séquence est précédée d'indications concernant le lieu, le moment (jour ou nuit), les conditions météorologiques (ensoleillé, pluie, neige). Chaque plan est suivi d'un numéro qui sert de repère pour le montage. Les *retakes* sont également indiquées.

Or, les brouillons du plan de tournage du *Navire Night* archivés à l'IMEC nous permettent de constater que les étapes qui constituent habituellement la chaîne de production du film sont bouleversées. En effet, le plan de tournage et le plan de travail démontrent que Duras et son équipe ne s'engagent pas à suivre toutes les étapes de production. D'abord, le texte ne fait pas l'objet d'un scénario, il est plutôt rendu à l'état brut et inspiré d'un récit oral. Dès lors, le découpage écrit est détourné sans aucune indication des éléments de la scène. Il se limite à la valeur de la description des plans, c'est-à-dire la liste de plans du film répartis sur les bobines. Puis, à l'étape de la pré-production, on remarque que l'improvisation est omniprésente, faisant en sorte que Duras et son équipe doivent prendre de nouveau

³⁸² *Id.*

des décisions à l'égard de la réalisation et réfléchir davantage sur l'utilisation de certains procédés cinématographiques.

Les descriptions des plans sont réparties en plusieurs bobines, comme on peut le constater dans le brouillon du plan de tournage. Toutefois, cette manière « chaotique » de travailler n'est pas inhabituelle chez Duras. De fait, quelques années auparavant, Duras avoue en entretien que le film *La Femme du Gange* naît d'un processus qui n'est pas net, mais plutôt embrouillé dans ses étapes de production. Elle confesse même que, pendant le tournage, elle doute de la possibilité de mener le film à terme. Finalement, c'est seulement à l'étape du montage que Duras réussit à mieux articuler les plans pour créer l'unité de son film. Le montage lui permet enfin d'organiser son regard pour unifier l'ensemble de l'œuvre. Le film s'achève ainsi avec le montage. Cet exemple propose un aperçu d'un processus créateur chamboulé et semblable au processus créateur littéraire chez Duras. En effet, sa création romanesque ne tient pas dans un cadre où les étapes sont ordonnées de manière conventionnelle puisque la création littéraire ne s'inscrit pas d'emblée dans une chaîne de production. D'un point de vue matériel, les scripts et épreuves des textes conservés dans les archives sont quant à eux composés de manière assez fragmentaire, à l'aide de collages et d'ajouts. Duras réorganise les textes romanesques en pratiquant la réécriture au moyen de l'assemblage de morceaux de textes découpés. Ce geste de bricolage nous permet de faire un rapprochement avec l'acte même du montage. En effet, l'acte de monter un film fait écho à la pratique du copier-coller, comme la note Térésa Faucon³⁸³. L'agencement du montage est donc fondé sur la pratique de l'assemblage et du collage :

À la période déjà considérée (fin XIX^e, début XX^e), comme pour les décennies suivantes, le montage trouve aussi à se définir par rapport à la pratique de l'assemblage et du collage (tout en s'en distinguant). Citons pêle-mêle pour l'hétérogénéité des éléments associés, rapprochés, confrontés : les assemblages de Rodin pour la sculpture, les papiers collés et les photomontages pour les arts plastiques (en rappelant que le premier titre choisi par Godard pour son exposition à Beaubourg était *Collage(s) de France*), les mots en liberté de Marinetti, les *cut-ups* pour la littérature, les *samples* en musique auxquels font écho les pratiques du *found footage*, du *vamplng*, du *film-mix*... Cette généalogie rappelle, un peu contra la *doxa* qui voudrait réduire le montage aux opérations

³⁸³ Je fais référence à l'ouvrage de Térésa Faucon, *Gestes contemporaines du montage*, Bruxelles, Naima 2017, Kobo e-pub.

de liaison et d'articulation, que le montage est aussi affaire de fragments et d'intervalles³⁸⁴.

À partir de cette familiarité entre les gestes du montage et d'autres pratiques courantes dans le champ des arts, Faucon souligne une « prédisposition du montage à l'intermédialité³⁸⁵ ». En outre, le caractère hybride du cinéma – puisqu'il est né des arts à la fin du XIX^e siècle, dont le « café-concert, le théâtre d'ombres, les sketches magiques, la féerie, les arts du cirque, la pantomime³⁸⁶ », ainsi que les dispositifs comme la lanterne magique, attestent de son identité intermédiaire.

Si, d'une part, Duras élabore son dispositif du cinéma à la manière d'un palimpseste où s'inscrivent des traces d'autres médias (entre autres la littérature et le théâtre), d'autre part, ce dispositif sollicite un regard du spectateur et de la spectatrice qui se rapproche du « spectateur-monteur » proposé par de Faucon. Agencer, assembler et monter sont en effet des gestes du montage identifiés par Faucon tant du côté du cinéaste que de celui du public. D'ailleurs, d'après Faucon, « l'action (*gesta*) de monter s'étend à toutes les étapes de réalisation d'un film³⁸⁷. » En effet, Faucon propose un programme des gestes monteurs qui « permet aussi d'apprécier combien ils se démultiplient, se réactualisent³⁸⁸. » Toutefois, le geste de monter ne se fait pas seul. En effet, il s'articule avec l'activité du regard du public. Ainsi, le public va aussi, à travers son regard, faire l'expérience de l'assemblage et du montage afin de saisir le film. À cet égard, en reconnaissant la diversité des formes du montage et en le considérant dans un sens plus large, Faucon postule l'idée d'un « médium-montage » et d'un « spectateur-monteur » :

On pourrait encore ajouter le *flâneur* comme associant non plus l'œil à la main comme souvent pour le montage, mais l'œil au pied qui a donné une équivalence aussi pertinente : marcher/monter. Nous reconnaitrons alors un spectateur-monteur : spectateur pour tout ce que ce *regardeur* doit malgré tout au cinéma quel que soit sa familiarité avec ce dispositif audio-visuel et au spectacle en général, notamment vivant ; monteur, pour définir son expérience des images et des sons des installations (activité qui n'est pas absente dans la salle de cinéma) ; spectateur-monteur pour décrire surtout plus précisément ce qui se joue, ce qu'il déjoue, (dénoue) et réfléchir à ses gestes qui dépassent le cinéma seul. Le spectateur-monteur invite à cartographier les formes multiples et pratiques instables du montage dans les installations vidéo contemporaines

³⁸⁴ Térésa Faucon, *Gestes contemporaines du montage*, op. cit., Kobo e-pub.

³⁸⁵ *Id.*

³⁸⁶ *Id.*

³⁸⁷ *Id.*

³⁸⁸ *Id.*

comme dans les arts vivants et graphiques pour explorer l'arborescence de ses gestes³⁸⁹.

Bien que le lecteur-spectateur durassien ne participe pas de l'expérience d'une installation vidéo ou d'une performance liée à l'art contemporain qui le ferait marcher dans un espace scénique, il est invité, à travers la syntaxe filmique et l'hors-champ que le cinéma durassien propose, à vivre l'expérience du regard autrement. Par exemple, dans le cas du *Navire Night*, le public est confronté à déjouer et à décomposer un film dans lequel, pour utiliser l'expression de Duras elle-même et aussi par Jean Cléder, où il s'opère « le renversement de la caméra³⁹⁰. » En inversant le mécanisme cinématographique, et puisque le projet de tournage est bouleversé, Duras tourne les coulisses du film, c'est-à-dire le maquillage des acteurs et actrices, la pratique des voix et du récit. C'est ce que Duras appelle « le désastre du film³⁹¹. Le public écoute plus qu'il ne voit. En plus, c'est à travers le travelling insistant, qui s'inscrit dans une expérience de la déambulation et la pratique du *found footage*, qu'il subit l'expérience de la flânerie, comme nous l'explorerons plus avant dans la section suivante.

2.6.2 Filmer le désastre du film : le processus créateur du film *Le Navire Night*

L'idée à l'origine du texte et du film *Le Navire Night* est inspirée d'un fait vécu. Il s'agit d'un processus qui passe d'un récit oral à un texte écrit. Duras s'exprime sur ce processus créateur dans l'avant-propos du livre : « L'histoire que relate *Le Navire Night* m'a été racontée en décembre 77 par celui qui l'avait vécue, J.M. l'homme jeune des Gobelins. Je connaissais J.M. et je connaissais l'histoire³⁹². » Duras protège ainsi l'identité de sa source en nommant la personne en question par ses initiales et en faisant dès lors de lui un personnage. En 1979, elle revient vers J.M. et lui demande d'enregistrer son histoire sur un magnétophone. Duras a alors un souci incroyable du détail et ne veut rien manquer du récit. Le désir reste sous-jacent à l'histoire vécue par J.M. qui, pendant la nuit, utilise l'anonymat des lignes téléphoniques pour parler à une jeune femme méconnue. Pendant des années, ils se parlent et s'aiment à distance tout en retardant une rencontre visuelle ou

³⁸⁹ *Id.*

³⁹⁰ Jean Cléder, « *Le Navire Night* », [Livret, p. 9]. Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Les films du Losange, DVD, 2017, 90 min.

³⁹¹ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Paris, Gallimard, 1989, p. 15.

³⁹² *Ibid.*, p. 7

physique qui finalement n'aura jamais lieu. Un jour, la femme en question lui apprend qu'elle souffre d'une maladie grave et qu'elle est condamnée à mourir. À partir de ce récit, Duras croit avoir en sa possession une histoire pour créer un livre et un film. Comme l'histoire se déroule à Paris, Duras et son équipe partent pour le repérage des lieux dans cette ville et parcourent le centre-ville pour la mise en scène du film. C'est ainsi que la déambulation s'inscrit dans le processus créateur du *Navire Night*. Toutefois, ce que Duras appelle « le désastre du film³⁹³ » lorsque le projet du film est remis en cause, la supposition de cet échec du projet donne lieu à la naissance de deux court-métrages : *Les Mains négatives* et *Césarée*. Ces deux films créés à partir des chutes du *Navire Night*, c'est-à-dire au moyen du *found footage*, émergent d'une esthétique du recyclage. Une telle pratique, d'une part, d'un point de vue économique, relève d'une production en marge des financements importants et propres au cinéma grand public. D'autre part, d'un point de vue esthétique, elle bénéficie des gestes du montage et du démontage, résultat d'un cinéma de seconde main.

Quant au « désastre du film », Duras raconte ceci dans l'avant-propos du texte *Le Navire Night* : « Pendant le mardi et le lundi qui a suivi, du 1er août, j'ai tourné les plans prévus dans le découpage. Le mardi soir, j'ai vu les *rushes* du lundi. Sur mon agenda, ce jour-là, j'ai écrit : film raté³⁹⁴. » Consternée après le visionnement des rushes, Duras hésite à continuer le travail de tournage. Elle pense alors à abandonner le projet : « Ça ne m'était jamais arrivé : ne plus rien voir, ne plus entrevoir la moindre possibilité d'un film, d'une seule image de film. Je m'étais complètement trompée. [...] J'avais été étrangère au film : le découpage n'existait pas³⁹⁵. » Ce qu'elle croit alors être un échec dans son activité de réalisatrice au cours de l'année 1978 ébranle considérablement sa motivation pour le cinéma. Le projet mené avec Benoît Jacquot serait ainsi délaissé. Duras hésite alors à continuer son travail de cinéaste. Elle affirme : « On (avec Jacquot) a parlé d'une décision à prendre, celle de prévenir la production, l'équipe, les comédiens, que tout s'arrêtait³⁹⁶. » Devant le constat d'un échec, Duras pense à interrompre ses activités cinématographiques pour revenir à l'écriture de romans : « Cinéma, fini.

³⁹³ Marguerite Duras, « l'avant-propos », *Le Navire Night*, *op. cit.*, p.15.

³⁹⁴ *Id.*

³⁹⁵ *Id.*

³⁹⁶ *Id.*

J'allais recommencer à écrire des livres, j'allais revenir au pays natal, à ce labeur terrifiant que j'avais quitté depuis dix ans. [...] J'ajoute que le point de vue financier ne m'importait pas. Je me permettais de rater un film, cela m'était égal³⁹⁷. » Par conséquent, elle pense à revenir au « pays natal » comme s'il agissait d'un exil, comme si le cinéma aurait pu l'avoir sauvée de l'insomnie causée par l'écriture. Duras avoue avoir vu « le désastre du film » et donc avoir vu « le film ». L'hésitation éprouvée par Duras à accomplir le film est peut-être la raison pour laquelle on trouve, dans le dossier du film *Le Navire Night* déposé aux archives de l'IMEC, au milieu du cahier, le brouillon du manuscrit du texte *Césarée*. Comment déchiffrer le mystère au centre de son processus créateur ? Avait-elle pensé à un plan secondaire pour se sortir de son présupposé échec * ? Duras apporte quelques précisions dans ces brouillons publiés plus tard dans l'avant-propos du texte *Le Navire Night* : « Au matin, nous nous sommes retrouvés et j'ai dit à mes amis qu'on allait abandonner le découpage et tourner le désastre du film. Que dans la journée, on tournerait le décor et le maquillage des comédiens. On l'a fait. Peu à peu, le film est sorti de la mort. Je l'ai fait³⁹⁸. » Elle décide alors de tourner malgré tout le film *Le Navire Night* en utilisant la même stratégie que pour *Le Camion*. Ainsi, les acteurs et actrices du film n'incarnent pas un rôle, mais sont des narrateurs et narratrices qui soutiennent le récit en complément de la voix *off* de Marguerite Duras et de Benoît Jacquot. De cette manière, la présence des comédiens et comédiennes est accomplie dans l'absence totale d'action. Encore une fois, le public durassien se trouve placé dans une situation d'attente au regard du film. Pendant les longues minutes consacrées au maquillage des acteurs et actrices, le public constate que le film reste en coulisses. Comme le note Cléder à propos du désastre du film : « que signifie cela ? Tout simplement qu'en complément des images d'extérieur, au lieu de filmer quelque chose comme des personnages interprétés par des acteurs, les prises de vue se retournent sur le dispositif³⁹⁹. » S'agit-il ici encore d'une ruse pour filmer l'acte de création dans un processus semblable à celui du *Camion*, en évoquant les coulisses et en montrant un film dans lequel aucune action n'a lieu ? Alors que dans le film *Le Camion* l'accent est mis sur le

³⁹⁷ *Id.*

³⁹⁸ Marguerite Duras, « l'avant-propos », *Le Navire Night*, *op. cit.*, p. 15.

³⁹⁹ Jean Cléder, « Le Navire Night », Livret p. 9. Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Les films du Losange, DVD, 2017, 90 min.

récit, sur le texte et sur la lecture du texte, dans *Le Navire Night* c'est la pré-production du film qui est mise de l'avant, c'est-à-dire montrer « [...] des séances de maquillage et la préparation, l'attente des acteurs, les éclairages et les décors sont pris dans l'objectif d'une caméra retournée⁴⁰⁰. » C'est donc une stratégie pour raconter le film. À cet égard, Julie Beaulieu souligne : « [...] *Le Navire Night* s'attarde plutôt à montrer le dispositif, plus précisément l'arsenal cinématographique absente du *Camion*, et non pas l'auteure, qui marque tout de même sa présence subjective au moyen d'une narration en voix *over*.⁴⁰¹ » Ce procédé, montrer le dispositif, est l'envers de celui qui consiste plutôt à dérober le dispositif, dans une perspective intermédiaire, de raconter une histoire en misant sur la transparence du média. À l'inverse, en dévoilant le dispositif, en s'attardant sur les coulisses d'un pré-tournage, le public se situant du côté de l'opacité du média⁴⁰².

En exhibant le dispositif, en brisant l'illusion de réalité, en rappelant au public que le film est une fiction semblable à la littérature, le lecteur-spectateur doit alors prendre ses distances pour imaginer et compléter ses lacunes. En effet, n'oublions pas que « mettre la caméra à l'inverse », signifie revenir sur le processus de création d'un film » : « [...] les lectures filmées qui semblaient pourtant définir l'horizon du cinéma durassien, et qui ordonnaient le découpage premier, ont également été abandonnées, ou plus exactement les *images* des lectures filmées : car c'est désormais [en] *off* que les voix ordonnent la conduite du récit, d'autant plus puissamment que rien dans l'image n'en dit le déroulement.⁴⁰³ » Le texte est au cœur de la détermination de la cinéaste, médiatisés par la voix *off* et celle des acteurs et actrices. Dès lors, des vestiges de lectures sont partout : des morceaux du script sont inscrits sur des tableaux noirs qui composent la mise en scène. Cléder présume, dans son analyse, que les tableaux ont pour fonction d'empêcher que les acteurs et actrices ne se penchent sur leurs feuilles. Par ailleurs, les textes écrits avec la craie sur le tableau sont des citations tirées du texte *Le Navire Night*. Sur l'écran, non seulement on entend le texte, mais on le lit comme si on tenait le texte écrit entre nos mains. On remarque donc que, dans le film *Le Navire Night*, le

⁴⁰⁰ *Id.*

⁴⁰¹ Julie Beaulieu, *L'entrécriture de Marguerite Duras, Du texte au film en passant par la scène, op. cit.*, p. 201.

⁴⁰² Nous y reviendrons au chapitre 4.

⁴⁰³ Jean Cléder, « *Le Navire Night* », Livret *op. cit.* p. 9

dispositif durassien se construit à partir de la superposition du texte et de la voix, puisqu'ici le tableau devient le miroir du texte. La visualité du texte expose les coulisses du film en évoquant, d'une part, l'impossibilité de représentation du récit. D'autre part, le dispositif narratif est déconstruit, démonté de telle manière qu'il révèle l'oscillation entre la transparence et l'opacité du cinéma durassien.

Au lieu de faire oublier le lecteur-spectateur placé devant un dispositif fictionnel, comme dans la transparence du média, l'œuvre se place plutôt du côté de sa propre performativité.

2.6.3 Déambuler et flâner : dévoiler le parcours du film

Dans le dossier *Le Navire Night* conservé à l'IMEC⁴⁰⁴, les brouillons du plan de tournage du *Navire Night* se trouvent consignés dans un cahier rouge⁴⁰⁵ portant l'écriture manuscrite de Marguerite Duras. Consulter les archives de Marguerite Duras à l'IMEC nous permet de dévoiler les coulisses de la création d'un film durassien. En plus, comme l'observe Sylvie Loignon, c'est « découvrir la matérialité de l'archive, son imaginaire, le jeu d'écriture et des réécritures, [qui] permet d'interroger de manière renouvelée l'unité, le sens, la portée d'une œuvre sans cesse en mouvement. ⁴⁰⁶ » En privilégiant le mouvement, la caméra des films *Les Mains négatives* et *Césarée* est en constant déplacement à travers l'emploi du travelling.

Si l'archive, comme le rappelle Loignon, ouvre deux perspectives, « une perspective génétique et une perspective poétique⁴⁰⁷ », la consultation du fonds Marguerite Duras propose un parcours herméneutique. Ce parcours nous permet d'entrevoir dans chaque couche – à la manière d'un palimpseste –, les différents états du texte ou les versions d'un plan de tournage, donnant ainsi accès au processus de création du film. Dans la deuxième couverture du cahier rouge, on peut lire, de la

⁴⁰⁴ Seulement les scripts et les brouillons des plans de tournages y sont déposés. Les versions finales, qui devaient être remises aux Films du Losange (dépôt prévu dans les obligations de contrat signé par la cinéaste), sont sous la responsabilité des Films du Losange. Nous ne pouvons cependant préciser si les versions définitives des plans ont été conservées.

⁴⁰⁵ Dossier du film *Le Navire Night* [76DRS 25.3] « le plan de tournage » IMEC. Dans ce cahier, en plus du brouillon portant la graphie de Marguerite Duras, nous trouvons une sorte d'agenda : des notes et des numéros de téléphone – supposément des techniciens et d'autres contacts du milieu du cinéma – composent les premières pages.

⁴⁰⁶ Sylvie Loignon, *Les archives de Marguerite Duras*, op. cit., Kobo e-pub.

⁴⁰⁷ *Id.*

main de Marguerite Duras, l'inscription « textes hors récit » et les titres suivants : « Le territoire de Paris », « Le chat » et « S'enfoncer dans le noir – le night ». On comprend alors qu'il s'agit des titres potentiels pour son film. Ainsi, le premier titre envisagé, « Le territoire de Paris », confirme au sein même le processus créateur, l'idée de prioriser pour la mise en scène l'espace urbain parisien. Ce territoire évoque l'immensité de l'espace urbain en contraste avec le territoire intime du désir. Pour *Le Navire Night* dont il est question ici, il s'agit de l'histoire entre deux personnes anonymes qui ne se parlent que les nuits, sans pour autant se rencontrer ou se voir. En évoquant de suite la ville-décor du film, ce titre est révélateur d'un processus. Or, c'est par la ville que Duras et son équipe commencent la première étape du projet filmique : le repérage des lieux, c'est-à-dire la collecte d'images des lieux exploitables lors du tournage.

Ce processus annonce donc, dans l'espace filmique, une déambulation de la caméra par le travelling qui suggère une esthétique de la flânerie. Paris, comme ville-décor, est ici circonscrite au centre-ville. Dans la zone montrée sur la carte du centre-ville de Paris (fig. 4 ci-dessous), le mouvement de la caméra autour du Louvre et des Champs-Élysées donne lieu à la réalisation de quatre films : le long métrage *Le Navire Night*, les court-métrages *Césarée* et *Les Mains négatives*, de même que le moyen métrage *Aurélia Steiner Melbourne*.

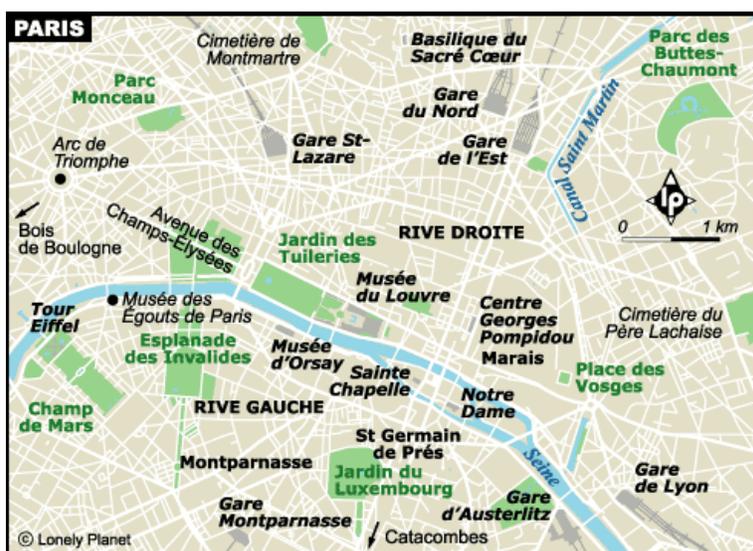


Fig. 4. Le centre-ville de Paris fait l'objet d'un parcours déambulatoire dans le cinéma durassien⁴⁰⁸.

Cependant, le repérage des lieux de tournage est une étape qui fait partie la pré-production d'un film. Duras renverse cependant les étapes de la chaîne de production de son film. De ce fait, la réalisation du film, qui est une étape du processus de production, se mélange ici au repérage des lieux. Duras et son équipe se lancent d'un seul coup dans la superposition de deux étapes : le repérage des lieux pour la mise en scène et le tournage, et ce, de manière simultanée. En outre, à l'étape de la pré-production, le scénario est également négligé, ce qu'elle explique dans une note à propos de l'écriture des scénarios : « Ils ne se composent pas avec le texte. Ils sont avec les spectateurs, dans le souci constant de leur compréhension⁴⁰⁹. » On constate ainsi que Duras a certaines attentes envers son lecteur-spectateur. Dans ce même cahier rouge, une liste de *retakes* est dressée et témoigne du fait que la déambulation est au cœur du processus créateur durassien. En effet, la déambulation dans la ville, qui a pour but premier de repérer les lieux de tournage, finit par anticiper sur le tournage même du film.

Regardons de plus près les lieux indiqués dans la liste disponible aux archives et qui consiste en un découpage technique du film *Le Navire Night*.

- BOBINE 1⁴¹⁰
- Carrousel (du Louvre) – 1 plan
- Tuileries - 6 plans
- Lac Bagatelle : 6 plans
- Bois de Boulogne : 3 plans
- Place de la Concorde : 10 plans
- Obélisque : 1 plan
- BOBINE 2
- Tokyo (Palais)

⁴⁰⁸ Cette carte a été emprunté au site Lonely Planet, [En ligne], <https://www.lonelyplanet.fr/carte/paris> [Consulté le 20 avril 2019.]

⁴⁰⁹ Dossier 76DRS 25.3 « *Le Navire Night* – Les plans de tournage », Archives de Marguerite Duras, IMEC.

⁴¹⁰ Tel qu'indiqué dans les brouillons de tournage, les bobines numérotées de 1 à 7, dont la durée est de 11 à 15 minutes, sont consacrées aux images tournées dans le centre-ville de Paris. Néanmoins, l'écriture de Duras est parfois incompréhensible, ce pourquoi nous regrettons de ne pas avoir eu accès à la version finale des plans de tournage remises aux Films du Losange.

- La Seine
- Panorama Neuilly
- BOBINE 7
- Aube Bastille
- Place de la Bastille
- Grand Boulevard vers Gare de l'Est
- Opera Palais Royal
- Rue de Rivoli
- Concorde
- Champs-Élysées
- Jardins Cardin
- Tokio (Palais)
- Bois intérieur
- Bois de Boulogne⁴¹¹



Fig. 5. Opéra Palais Royal, centre-ville de Paris. Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, 1979, film couleur, 35 mm. Jean Mascolo, Paris⁴¹².

Le parcours de la ville au moyen du travelling, d'une part, dessine une cartographie dans le centre-ville de Paris et inscrit la déambulation. D'autre part, les images prises parfois à l'aube démontrent un caractère improvisé propre à la production

⁴¹¹ Chaque bobine de pellicule est d'une durée de 11 minutes. Il s'agit d'un format 35mm.

⁴¹² Site Casino Luxembourg, [En ligne], <https://www.casino-luxembourg.lu/fr/expositions/un-bel-ete-3> [Consulté le 20 avril 2019.]

d'un film à petit budget.



Fig. 6. La nuit (presque l'aube) du centre-ville de Paris. Marguerite Duras, *Les Mains négatives*, 1979, film couleur, 35 mm, transfert sur DVD. Jean Mascolo, Paris⁴¹³

On remarque que le parcours tracé de la bobine 7 est constitué d'images délaissées du *Navire Night* qui seront réutilisées pour le court-métrage *Les Mains négatives*. On reconnaît, aussi, dans le parcours de la bobine 1, le travelling du court-métrage *Césarée*. Bien évidemment, il s'agit là d'un exemple probant de la pratique du *found footage*. Dans le cas du *Navire Night*, les images réutilisées relèvent du parcours déambulatoire de la cinéaste et de son équipe dans le centre-ville de Paris, parcours qui évoque la flânerie urbaine à laquelle le public durassien sera invité à expérimenter en regardant le film.



Fig. 7. Plan de la ville de Paris avec la tour Eiffel. Marguerite Duras, *Le Navire Night*, 1979, Le film du Losange. (Captures d'écran DVD)⁴¹⁴.

⁴¹³ Site *Dérives. Tv*, [En ligne], <http://derives.tv/les-mains-negatives/> [Consulté le 20 avril 2019.]

⁴¹⁴ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, [DVD] Les Films du Losange, 1979 [2014] 94 minutes.



Fig. 8. Jardin des Tuileries, Paris, statues d'Aristide Maillol. Marguerite Duras, *Césarée*, 1979, film couleur 35 mm sur DVD. Jean Mascolo, Paris. (Captures d'écran DVD)⁴¹⁵.

2.6.4 Le plan de travail et de tournage

Chez Duras, l'espace filmique s'inscrit dans une déambulation urbaine. En outre, la représentation de la ville demeure abstraite. En effet, le public prend conscience, dès les premières minutes du film, que le rapport aux images panoramiques de Paris est abstrait en raison de ce qui est nommé : le texte inscrit sur l'image nomme la ville d'Athènes. Dans le film *Césarée*, le Jardin des Tuileries évoque la ville de Césarée, les ruines de la ville antique d'Israël. Dans ces exemples filmiques, on constate que le référent est fuyant. La voix interpelle directement le public : « Il fallait voir ». Il fallait donc imaginer et croire que ce qu'il voit, c'est la ville d'Athènes dans le film *Le Navire Night*. Duras convoque souvent cet effet d'abstraction dans le film comme dans le texte. Dans le livre *Les yeux verts*, par exemple, elle confirme par rapport au repérage des lieux que « ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne, ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. [...] Il y a toujours sur place des lieux qui cherchent des films, il suffit de les voir.⁴¹⁶ » De même, dans le court-métrage *Césarée*, la caméra déambule dans le Jardin des Tuileries pour montrer les statues d'Aristide Maillol en plan rapproché et rappeler la reine juive Césarée, tandis que le texte établit un dialogue avec l'œuvre de

⁴¹⁵ Marguerite, *Le Navire Night*, [DVD] Les Films du Losange, 1979 [2014] 94 minutes.

⁴¹⁶ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 137.

Racine. En revanche, la ville de Rome est nommée dans *Dialogue de Rome* et la caméra déambule véritablement sur la Via Appia.

Ainsi, dans la cartographie durassienne, les frontières entre espace réel et espace fictif sont brouillées. La voix *off* de Duras résonne presque comme une consigne : « Je vous avais dit qu'il fallait voir. » Le public est amené à voir ce qui n'est pas montré, à imaginer la ville d'Athènes en voyant des images de Paris. En outre, une poétique du voir est présente dans le film, alors que Duras évoque pour la première fois les images noires. C'est pourquoi *Le Navire Night* se révèle un film-clé pour saisir les procédés utilisés par la cinéaste dans les films qui lui succèdent. L'image noire rappelle la nuit et met de l'avant cette métaphore : « *Le Navire Night* est face à la nuit des temps. Aveugle, avance sur la mer d'encre noire – *Le Navire Night* vient d'entrer dans son histoire⁴¹⁷. » Le temps obscurs de l'occupation. Pensons également à l'aveuglement des amants qui se parlent toutes les nuits sans jamais se voir. L'image noire révèle également l'indicible, ou ce qui est impossible de représenter. Notons que l'image noire devient un procédé dans le film *L'Homme atlantique*, film que Duras tourne aussi au moyen du *found footage*. Le cinéma durassien échappe à ce « mode de représentation dominant : celui du cinéma de fiction classique, avec sa grammaire de la continuité spatiale et ses effets de centrage spectatorial⁴¹⁸. »

Le titre provisoire « S'enfoncer dans le noir – le night » fait référence à la métaphore de la nuit et de la mer : « Ce territoire de Paris la nuit, insomniaque, c'est la mer sur laquelle passe le Night. Ce film. Cette dérive qu'on a appelée ainsi : *le Navire Night*⁴¹⁹. » Les deux courts-métrages réalisés avec les rushes « ratés » du plan de tournage s'inscrivent dans une esthétique de la flânerie. De ce fait, filmer « le désastre du film » peut tout aussi bien être l'annonce de sa réussite. À cet égard, Cléder remarque que « transformer l'échec en réussite, ou faire de l'échec une réussite est un *modus operandi* de la création⁴²⁰. » La solution apportée par Duras pour sauver son projet de tournage repose sur un paradoxe, celui d'avoir « vu » le film ou « le désastre du film ». En effet, renoncer à la représentation et au jeu des

⁴¹⁷ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, *op. cit.*, p. 32.

⁴¹⁸ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹⁹ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, *op. cit.*, p. 37.

⁴²⁰ Jean Cléder, « Le Navire Night », [Livret, p.7] DVD, *op. cit.*

acteurs et actrices, de même que l'absence d'action, consiste pourtant à miser sur le dispositif, soit à inventer son propre dispositif en faisant appel à l'expérience spectatorielle : « En attendant, j'étais bien. Heureuse. J'avais gagné cet échec, j'avais gagné. Le bonheur devait venir là, d'avoir gagné. Je me reposais d'une victoire, celle d'avoir enfin atteint l'impossibilité de filmer. Je n'ai jamais été aussi assurée d'une réussite que je ne l'ai été de cet échec, cette nuit-là⁴²¹. » Cette « impossibilité de filmer », cette « histoire sans images, histoire des images noires⁴²² » évoque tous les procédés que Duras utilisera désormais : l'image noire et le fait de soustraire l'action et le jeu des acteurs pour les voir compenser par une voix *off* ainsi que la déambulation dans la ville. Ces procédés cinématographiques font résonner le vide et l'absence. En effet, Cléder remarque que « l'artiste a besoin d'un dispositif de cette nature pour inventer, ou que l'invention se définit précisément dans la production d'un écart, quel qu'en soit la nature, par rapport aux dispositions et aux processus programmés⁴²³. » *Le Navire Night* se construit alors sur des images de la ville qu'il met en scène et la déambulation de la caméra. La solution trouvée par Duras pour contrer et montrer le « désastre du film » est « d'inverser la caméra » et de tourner les scènes à l'intérieur de la maison. Le montage sert donc à intercaler les scènes internes et les scènes à l'extérieur. Le dispositif se construit sur l'absence d'action des personnages et une histoire racontée par les acteurs et actrices. On peut donc conclure que la préparation du film, c'est le film, et que le film est une dérive :

Le territoire de Paris, la nuit, insomniaque, c'est la mer sur laquelle passe le Night. Ce film. Cette dérive qu'on a appelée ainsi : le Navire Night. [...] Les mouvements du Navire Night devraient témoigner d'autres mouvements qui se produiraient ailleurs et qui seraient de nature différente. Les mouvements du Navire Night devraient témoigner des mouvements du désir⁴²⁴.

L'image noire, qui reflète d'emblée l'impossibilité de voir, relève du personnage appelé F. Le déplacement, les images déambulatoires de la ville évoquent les lieux et les alentours où le « couple » se donne rendez-vous, sans toutefois jamais se rencontrer. Ces lieux sont vides et empreints de solitude.

⁴²¹ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, *op. cit.*, p. 15.

⁴²² *Ibid.*, p. 24.

⁴²³ Jean Cléder, *Le Navire Night*, *op.cit.*, p. 9.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 37.

Par ailleurs, l'image noire qui apparaît dans la plupart des films durassiens s'avère un « élément fondamental⁴²⁵ » pour expliquer son cinéma. Dans le film *L'Homme atlantique*, l'image noire prive le spectateur et la spectatrice de voir et fait en sorte que son attention soit dirigée sur ce qui est raconté en voix *off*, et non pas sur ce qu'il voit (ou ne voit pas). L'écran noir devient donc un support pour la voix *off* et conséquemment le lieu d'une représentation imaginaire (mentale). Le film noir est conçu par l'écrivaine comme « l'image idéale⁴²⁶ » par laquelle elle peut convoquer et impliquer son public : « Oui, ce noir serait peut-être, en effet, un espace de déchiffrage qui ferait qu'on se laisserait faire par ce film plus que par les autres films. Ici, il faut que tu crées toi-même, à ton insu bien sûr, l'espace de la réception du film en toi⁴²⁷. » D'après Duras, cette image « sans aucun sens⁴²⁸ » apparent sera également considérée comme le « meurtre avoué du cinéma⁴²⁹ ». Cependant, bien que l'image noire soit conçue par Duras comme un renoncement au cinéma, ce procédé ne le nie pas. Certes, l'écran noir renforce la voix *off*, mais en tant qu'image accueillie par le support filmique, elle est également dotée d'un sens. Ainsi, dans *La Couleur des mots*, Michael Lonsdale interroge Duras sur l'usage de l'image noire dans *L'Homme atlantique* :

M. L. : Oui, je voulais savoir comment tu veux arriver à faire du cinéma sans images. Qu'est-ce que tu cherches ? Tu trouves que l'image est en trop ?

M. D. : Il y a toujours une image. Même en l'absence d'image, il y a toujours un écran à regarder, là où poser les yeux.

M. L. : Oui, en tout cas on arrive à la limite là, on ne peut pas aller plus loin⁴³⁰.

Duras explique dans « Le noir atlantique⁴³¹ » que c'est l'insuffisance de l'image que soutient le « plein emploi du texte⁴³². » L'emploi de l'image noire contribue ainsi à accentuer l'effet sur le texte. Sur le plan formel, l'image noire dans *L'Homme atlantique* renforce l'hors-champ, la voix *off*. En conséquence, l'hors-champ devient

⁴²⁵ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 93.

⁴²⁶ *Id.*

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁴²⁸ *Id.*

⁴²⁹ *Id.*

⁴³⁰ Dominique Noguez et Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, entretiens avec Dominique Noguez, Paris, Éditions Benoit Jacob, 2001, p. 126.

⁴³¹ Marguerite Duras, « Le noir atlantique », dans *Le monde extérieur (Outside 2)*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, Paris, P.O.L., 1993, p. 16, p.14-17.

⁴³² *Ibid.*, p. 15.

l'espace de l'imaginaire, comme le rappelle Aumont : « tout hors-champ est toujours imaginaire⁴³³. » Cet effet positif de l'image noire a motivé la cinéaste à s'investir encore plus dans l'écriture du texte *L'Homme atlantique*.

Ce procédé de l'image noire filmique a été méticuleusement étudié par Duras, pour qui le noir semble recéler tout un potentiel d'expression :

Le noir peut se rayer, s'abîmer, comme l'image. Et ce qu'il a, que l'image n'a pas, c'est qu'il peut refléter les ombres qui passent devant lui, comme l'eau, la vitre. Ce qu'on voit parfois survenir sur le noir ce sont des lueurs, des formes, des gens qui passent dans la cabine, des appareils oubliés dans les fenêtres de la cabine, et des formes non identifiables, purement oculaires, surgies de l'immensité du repos des yeux par le noir, ou bien au contraire, de l'épouvante qui devrait venir à certains quand on leur propose de regarder sans leur proposer d'objet à voir. Tout cela, la couleur ne peut pas le capter. Les cours d'eau, les lacs, les océans ont la puissance des images noires. Comme elles, ils vont⁴³⁴.

L'image noire soumet le public à une réception inhabituelle d'un film, car il se voit privé du « confort de la représentation cinématographique », pour reprendre les mots de Marguerite Duras⁴³⁵. Dans une perspective intermédiaire, cet inconfort s'explique par la rupture avec la spécificité du cinéma, c'est-à-dire sa « filmicité ⁴³⁶ » (autrement dit ce qui serait le propre du média filmique), car l'image noire dans *L'Homme atlantique* ne tient pas compte de la spécificité de l'image en mouvement, le principe fondateur du cinéma, qui le distingue en cela de la photographie, une image fixe. En ce sens, comme le souligne Michelle Royer, « [l]a portée subversive de l'image noire tient peut-être moins à l'absence de représentation elle-même qu'à la déconstruction du médium qu'elle opère⁴³⁷. » Cependant, l'image noire n'arrive pas à miner le potentiel cinématographique parce qu'elle demeure une image : « il y a toujours un écran à regarder⁴³⁸. » Cette affirmation de Marguerite Duras semble contredire l'idée selon laquelle l'image noire « tue » le cinéma. Comme nous l'avons

⁴³³ Jacques Aumont, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Lignes, 1989, p. 132.

⁴³⁴ Marguerite Duras, « Le noir atlantique », dans Marguerite Duras, *Le monde extérieur, Outside 2*, Paris, P.O.L., 1993, p. 15, p. 14-17.

⁴³⁵ *Id.*

⁴³⁶ Lucie Roy oppose picturalité (la fixité des plans ou l'immobilité de l'image fixe) et filmicité (mouvement de l'image filmique). À ce propos, voir Lucie Roy, « Entre picturalité et filmicité. L'exemple du film *L'année dernière à Marienbad* », dans *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 317-331.

⁴³⁷ Michelle Royer, *L'écran de la passion*, Mount Nebo, Boombana Publications, 1997, p. 79.

⁴³⁸ Dominique Noguez et Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, *op. cit.*, p. 126.

mentionné, le cadrage, la projection du film et la voix médiatisée par le support demeurent des éléments qui rattachent le spectateur et la spectatrice au cinéma.

Si, dans le cinéma durassien, la représentation d'un lieu devient secondaire, il reste qu'elle a une incidence sur l'expérience du public d'autant plus qu'il est invité à imaginer. Chez Duras, cette manière singulière de réaliser un film témoigne d'une façon de déambuler à l'intérieur même de son œuvre. Dans la perspective de l'intermédialité, on pourrait la désigner comme un processus à caractère *intramédial* qui permet la reprise et l'échange à l'intérieur d'un même média et d'une œuvre. Cette notion est empruntée à la réflexion de Rajewsky concernant le débat actuel sur l'intermédialité :

Un modèle à deux niveaux tel que celui-ci permet, dans un premier temps, de séparer le domaine de l'intermédialité de celui de l'intramédialité, c'est-à-dire de phénomènes qui n'impliquent qu'un médium, conventionnellement considéré comme distinct (par exemple références intertextuelles ou références entre différents films, différentes peintures etc.)⁴³⁹.

Si le processus de réécriture à l'intérieur même de l'œuvre littéraire durassienne est compris comme un ensemble complexe de rapports intertextuels, ce qui concerne tout autant l'œuvre cinématographique, l'on constate qu'il s'agit plutôt de rapports intramédiaux⁴⁴⁰. Dans le cinéma durassien, reprendre des images et des

⁴³⁹ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédialité en ébullition – 25 ans de débat », *Intermédialités*, textes réunis par Caroline Fischer, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, collection Poétiques comparatistes, 2015, p. 30.

⁴⁴⁰ Nous adoptons la notion de Rajewsky sur l'intramédialité plutôt que celle de l'intertextualité. Dans le débat actuel sur l'intermédialité, Rajewsky met en relief la problématisation entre intertextualité (le rapport entre les textes) et l'intermédialité (le rapport entre les médias). La dérivation du terme « intermédialité » par celui d'« intertextualité » commence à s'imposer à partir des années 1990. « Le resserrement des notions de texte et d'intertextualité, dans la conception post-structuraliste des années 1960-1970 marquée par Julia Kristeva, avaient valeur métaphorique et présentaient alors un sens illimité. À l'inverse, l'intertextualité se limite en général, dans le contexte du débat sur l'intermédialité, à définir les relations entre textes, alors que l'intermédialité sert à désigner des configurations, des procédés et des processus impliquant plusieurs médias et dans lesquels entre donc un jeu, un dépassement des frontières médiales. » Irina Rajewsky, *op. cit.*, p. 27. Soulignons que Gérard Genette, avant même les années 1990, avait considéré l'intertextualité de Kristeva comme une des catégories du concept de la transtextualité (*Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982). Par ailleurs, en considérant l'approche intermédiaire privilégiée par les membres du CRIalt (Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques), nous soulignons celle de Silvestra Mariniello. Dans son texte « La littéracie de la différence », l'auteure distingue l'intermédialité de l'intertextualité : « L'intermédialité se distingue de l'intertextualité, ou de l'interartialité parce qu'elle revendique, par la notion de médium, la centralité de la dimension technique à la compréhension des différents agencements. Comme elle se concentre sur le médium, l'intermédialité ne peut pas ignorer la surface à laquelle la lettre prend part, ne peut pas ignorer la base matérielle du médium, le mode de transmission, la matérialité de la communication. » Silvestra Mariniello, « La littéracie et la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 184.

personnages d'un film précédent pour en faire un nouveau témoin d'une manière intramédiale de façonner son propre cinéma. En outre, ces rapports intramédiaux révèlent une façon particulière de faire usage du média cinématographique qui relève de son expérience de l'écriture. En ce sens, et en tenant compte du passage du littéraire au filmique, il faut également considérer la perméabilité des échanges entre les médias.

2.6.5 La flânerie dans l'espace filmique de *Les Mains négatives*

Dans le court-métrage *Les Mains négatives*⁴⁴¹, la caméra, au moyen du travelling en voiture, invite le public à une errance nocturne dans Paris, de l'aube au matin, depuis la Bastille jusqu'aux Champs-Élysées. Cette déambulation évoque l'expérience de la flânerie benjaminienne. Celle-ci est difficile à cerner, car elle s'inscrit dans une dimension sociale et historique au tournant du XX^e siècle tout en faisant actuellement l'objet d'un regain d'intérêt dans le cadre des études littéraires et filmiques. Auteur de *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin propose une réflexion sensible quant aux nouveaux modes de perception et d'observation instaurés par de nouvelles technologies issues de la modernité, qui transforment et bouleversent l'espace urbain de la grande ville. La photographie et le cinéma, venant tout juste de naître, instaurent une nouvelle esthétique intéressée par la reproduction des images. Cette esthétique, à caractère fragmenté, entraîne un changement de paradigme dans le regard et la perception de la ville. Les passages représentent la synthèse de l'expérience de la figure du flâneur « qui s'abandonne aux fantasmagories du marché⁴⁴² » dans la déambulation de l'espace urbain. Benjamin explore l'ambiguïté et l'instabilité dans la figure du flâneur, lequel oscille entre le désir refoulé de regarder et celui d'être anonyme dans la foule. D'après Charles Perraton, « [...] le flâneur se définit comme un regard ambulancier dont l'émergence remonte à l'apparition des métropoles. Il préfigure le cinématographe et son mode perceptif⁴⁴³. » Voilà, comme le souligne Perraton, « en

⁴⁴¹ La flânerie dans le court-métrage *Les Mains négatives* provient d'une conférence prononcée lors du Colloque international de l'Association International des études entre texte et image (IAWIS_AIERTI) à l'Université de Lausanne en juillet 2017. Cette conférence a fait l'objet d'un article publié dans la revue de culture visuelle *Vista*, de la Sopcom [Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação]. (Voir dans la bibliographie les références complètes.)

⁴⁴² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Aléa, 2013, p. 8.

⁴⁴³ Charles Perraton, *Un nouvel art de voir la ville et faire du cinéma. De cinéma et des restes urbains*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 28.

prenant des proportions gigantesques au début du XX^e siècle, des villes comme Paris, Londres et New York, deviennent des mégalo-poles traversées de flux circulatoires où les foules se croisent et les individus développent un nouveau regard⁴⁴⁴. »

Afin de mettre l'accent sur la perception, on retiendra l'aspect esthétique de la flânerie, telle qu'observée par Suzanne Liandrat-Guigues. D'après Guigues, « la flânerie est un concept de la modernité rompant avec l'idéal de la perspective héritée de la Renaissance parce qu'elle est fondée sur le décentrement, la discontinuité, la sérialité d'une part, et d'autre part, de la rencontre insolite ou insoutenable, en accord avec la déambulation urbaine⁴⁴⁵. Dans l'espace cinématographique, guidé par les longs travellings et les plans-séquence, ce type de déambulation participe, d'après Liandrat-Guigues, d'un « bouleversement perceptif » qui suggère un rapprochement avec l'acte filmique « qui découpe, cadre, multiplie et redistribue par le moyen du montage⁴⁴⁶. »

En effet, cette fragmentation permet de nouveaux modes d'observation et de perception en accord avec l'espace urbain. On s'intéresse ici à la déambulation qui s'inscrit spécifiquement dans l'espace filmique du court-métrage *Les Mains négatives*. Cette notion nous permettra d'explorer le lien avec l'écriture durassienne également déambulatoire, car elle n'est pas soumise à un discours logocentrique. De même, dans son cinéma, particulièrement sur le plan formel, l'apparente dissociation de la bande-son et de la bande-image atteste d'une rupture avec l'organisation de l'espace filmique du cinéma narratif classique, soit le cinéma qui se plie aux conventions formelles et se base sur la vraisemblance psychologique.

Tout d'abord, dans *Les Mains négatives*, la déambulation implique l'espace filmique dans la représentation de la ville parisienne. Dans *Les Mains négatives*, le déplacement aléatoire de la caméra effectué par le travelling — images réalisées à partir d'une voiture — propose un regard démystifiant par rapport à la Ville Lumières, habituellement bondée de passants et de touristes. À cet égard, Dominique Noguez souligne que dans *Les Mains négatives*, Duras nous montre

⁴⁴⁴ *Id.*, p. 28.

⁴⁴⁵ Suzanne Liandrat-Guigues, *Propos sur les flâneries*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 12.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

« [...] d'une façon totalement inhabituelle et éblouissante, ce que normalement on devrait voir, et qu'on ne voit pas, quand on vit à Paris. ⁴⁴⁷ » Suivant le trajet emprunté par le travelling au cours du parcours évoluant de la Bastille à l'Arc de triomphe, le dévoilement de la ville se fait graduellement. Ainsi, dans les premières secondes d'images nocturnes, on ne distingue que des points lumineux émanant des phares des voitures en mouvement. Ensuite, les lumières des fenêtres des bâtiments, les lampadaires et les feux de circulation contribuent également à l'éclairage du film. Dans les plans-séquence qui prédominent, le temps s'écoule de l'aube au matin, de façon linéaire. Lorsque l'éclairage du jour permet de mieux distinguer la ville, les images du trottoir révèlent la saleté des rues où des travailleurs anonymes sont les seuls « acteurs » urbains montrés par la caméra. Enfin, quelques piétons solitaires participent de cet anonymat de la ville. L'éclairage joue un rôle prédominant dans le trajet évoluant de l'aube au matin. Cette évolution se déploie de l'image noire à la lumière surexposée de l'aube. Cette gradation démontre l'intention de filmer en valorisant la lumière naturelle. Pour cette raison, le montage intervient très peu ; c'est la lumière, et aussi le mouvement de la caméra à l'intérieur du cadre qui fait le travail à l'image. En outre, comme la bande sonore ne s'incarne pas à l'image, l'effet créé peut déstabiliser le public habitué à l'organisation de l'espace filmique du cinéma « du samedi soir ». En effet, ce qui est raconté par la voix *off* évoque un autre temps et autre espace, celui de l'empreinte des mains négatives dans les grottes préhistoriques. Privilégiant une perception audio-visuelle, Térésa Faucon écrit :

Tout au long de cette apparente séparation des éléments audio-visuels, au cœur de ce trouble perspectif, naît une vision imaginaire : Paris transformée en une grotte magdalénienne, Paris non reconnaissable et pourtant ancrée dans une réalité, celle du travail des balayeurs au lever du jour. Cette dimension éternelle de l'humanité vient du choc historique entre les premières grottes de l'humanité et Paris contemporain⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Dominique Noguez et Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, Paris, Benoit Jacob, 2001, p. 169.

⁴⁴⁸ Térésa Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009 p. 130.

Dans une perception audio-visuelle, le public est invité à dépasser le temps et l'espace, guidé par le parcours déambulatoire rythmé par la voix *off*, afin de saisir le sens que convoque l'imaginaire.

2.6.6 Césarée et *Dialogue de Rome* : les échanges transmédiaux

À partir de 1982, avec le court-métrage *Dialogue de Rome* commandé par la télévision italienne, Duras abandonne le procédé qui consiste à produire un écart entre la bande-son et la bande-image⁴⁴⁹. Si l'on compare ce court-métrage avec *Les Mains négatives*, réalisé en 1979, on y trouve une mise en scène similaire de la déambulation urbaine : pendant que la caméra poursuit son travelling dans le centre-ville parisien, la voix *off* reste indifférente à l'image. Cependant, dans *Dialogue de Rome*, la caméra déambule dans les rues de Rome, mais la voix *off* arrive à fournir des informations sur les images. Ces commentaires sur l'image font l'objet d'un métadiscours :

Lui : Vous avez fini l'image ?

Elle : Oui.

Lui : Le dialogue est fait ?

Elle : Presque.

Lui : Il commencerait ici ?

Elle : Il commence maintenant avec votre question sur l'image.

(*temps*). Regardez.

Lui : La Piazza Navona.

(*temps*).

Elle : On l'a filmée. Le 27 avril 1982 à onze heures du soir.

Lui : On dirait qu'il a plu...

Elle : Non. Il ne pleuvait pas. C'est la brillance du sol qu'on voit.

Lui : Il fait du vent, il fait froid.

Elle : Rome est très près de la mer. Ce froid est celui du vent et ce vent est celui de la mer⁴⁵⁰.

C'est ainsi que, dans *Dialogue de Rome*, Duras met l'accent sur le caractère informatif du texte écrit pour la télévision lorsqu'elle indique au public les repères de temps et de lieu de l'image : « La Piazza Navona / on l'a filmée... Le 27 avril, à onze heures du soir. » Cependant, ces informations sont d'ordre extradiégétique, ce

⁴⁴⁹ Par ailleurs, dans le dernier film réalisé par Marguerite Duras, *Les enfants* (1985), l'on constate qu'elle a renoncé définitivement aux procédés employés dans ces films précédents et dont nous parlons ici.

⁴⁵⁰ Le texte a été écrit en français, puis traduit vers l'italien pour R.A.I., la télévision italienne. L'on entend les voix de Marguerite Duras et de Yann Andrea, en italien. Le texte *Roma* est publié dix ans plus tard dans *Écrire*. Voir aussi « Dialogue de Rome », dans Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne*. Marguerite Duras, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, p. 250-255.

qui suggère une certaine distanciation du public par rapport à ce qu'il voit, une manière de le rendre plus conscient de son rôle.

Le fait de renoncer à l'écart entre la voix et l'image, caractéristique marquante de ses films précédents, peut s'expliquer en fonction d'une adéquation formelle lorsqu'on passe d'un média à l'autre. En ce sens, et malgré la parenté entre la télévision et le cinéma, la réalisation d'un film pour la télévision est soumise à des contraintes techniques et des ajustements formels afin de prioriser l'intérêt du téléspectateur et de la téléspectatrice. D'après Gilles Delavaud, « [c]'est surtout à travers le réglage des relations entre le son et l'image que le réalisateur de télévision dispose d'un moyen efficace de contrôler l'attention du spectateur⁴⁵¹. » Duras semble donc avoir trouvé un moyen d'échapper à ces contraintes dans le but de découvrir une plus grande liberté narrative.

Par ailleurs, *Dialogue de Rome* entretient un rapport particulier avec le court-métrage *Césarée*, notamment lorsque le film fait référence à l'histoire d'amour entre Titus et Bérénice. Les personnages déambulent d'une œuvre à l'autre, autant dans les films que dans sa littérature. De surcroît, l'idée de déambulation se prolonge dans son processus de réalisation d'un film, puisque certains de ses courts-métrages sont réalisés à partir de plans abandonnés de longs-métrages, comme nous l'avons mentionné précédemment.

Comme nous l'avons déjà signalé, on trouve dans les dossiers du *Navire Night* conservés à l'IMEC le brouillon du texte *Césarée*, qui apparaît entremêlé aux pages du brouillons de tournage du film *Le Navire Night*. L'enchevêtrement des brouillons évoque le geste du monteur (ou de la monteuse) de composition et décomposition. Le partage des brouillons dans le même cahier renvoie aussi au *found footage*, c'est-à-dire à ce partage des images dans la composition d'un film à travers le recyclage filmique. En fait, ces dossiers nous permettent d'envisager l'idée alternative de l'auteure, celle qui consistait à éviter le ratage du film. *Césarée* apporterait donc la solution pour la suite du projet. Cependant, c'est grâce au paradoxe du film raté (des rushes supposés être abîmés) que *Césarée* et *Les Mains négatives* voient le jour. Le projet du film *Le Navire Night* est bien réussi, notamment grâce aux images

⁴⁵¹ Gilles Delavaud, « Penser la télévision avec le cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2-3, 2007, p. 73-95.

de déambulation dans le centre de Paris. En outre, la pratique du *found footage* ou l'idée de recycler un film à partir des rushes du film précédent, s'avère une opération qui évoque l'idée d'un palimpseste, c'est-à-dire que le nouveau film emprunte des traces du film précédent. Ce rapport intramédial imprime des traces provenant à la fois du repérage des lieux et de la mise en scène du film matrice : l'espace, l'éclairage, le décor. Une telle esthétique, selon Christa Blümlinger, s'inscrit dans une poétique du recyclage. Les images de *Césarée* s'inscrivent alors dans le même parcours déambulatoire au centre-ville de Paris, plus particulièrement aux alentours du Musée du Louvre (le Jardin des Tuileries et la Place de la Concorde), alors que le travelling de nuit donne naissance au court-métrage *Les Mains négatives*.

Par ailleurs, le public expérimente le chamboulement de l'espace, le manque des repères des lieux. Une telle abstraction ne semble toutefois pas anodine. Comme le souligne Liandrat-Guigues, dans *Césarée* « une nouvelle forme de flânerie entre les voix et les images a le pouvoir singulier de déporter tout le film dans un espace autre, proprement irréprésentable, que les 'voix voyeuses' durassiennes permettent d'entrevoir.⁴⁵² » Pourtant, la ville de Césarée n'est pas abstraite, mais l'idée de cette ville ne figure pas dans l'imaginaire de l'Inde propre à l'œuvre durassienne. La genèse de *Césarée* s'opère à partir d'une visite bien réelle de Marguerite Duras, de son passage par Israël vers la fin des années soixante-dix. Elle visite à ce moment Césarée, ville antique où il ne subsiste que ses ruines, au bord de la mer. D'ailleurs, ses ruines semblent stimuler la création durassienne⁴⁵³. En évoquant l'histoire d'amour interdit entre un empereur romain et une reine juive, Titus et Bérénice, le récit révèle sa filiation textuelle – puisque *Césarée* rappelle une tragédie de Racine. En tenant compte des transferts entre les médias, le dialogue du texte de Marguerite Duras avec celui de Racine donne lieu à une « référence intermédiaire » selon les catégories identifiées par Rajewsky. Le texte *Césarée* et le film s'ouvrent sur la référence à la tragédie de Racine. À l'écran, les images des statues en plomb de Maillol, plus particulièrement celle intitulée *L'air*, sont présentées comme des

⁴⁵² Suzanne Liandrat-Guigues, *Les modernes flâneries du cinéma, op. cit.*, p. 102.

⁴⁵³ Si l'on pense à la mise en scène de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, film dans lequel la caméra, en déambulant dans les intérieurs, montre la décadence du Palais de Rothschild.

femmes « [...] pétrifiées dans le mouvement de leur passions⁴⁵⁴ » qui évoqueraient celle, interdite, de Titus et Bérenice, mais aussi la relation malheureuse entre F. et J.M. du *Navire Night*.

Dans les études intermédiales, Lars Elleström, met de l'avant les transferts entre les médias ainsi que le processus de transformation entre les médias. À propos de la transmédiation, il insiste sur la re-médiation⁴⁵⁵, c'est-à-dire le fait que les médias sont médiés plusieurs fois :

Hence, I use the term mediate to describe the process of a technical medium realizing potentially meaningful sensory configurations: a book page can mediate, say, a poem, a diagram, or a musical score. If equivalent sensory configurations (that is, those that have the capacity to trigger corresponding representations) are mediated for a second (or third, or fourth) time by another kind of technical medium, they are transmited: the poem that was seen on the page can later be heard when it is transmited by a voice. In other words, the content of the poem is represented again by a new kind of sensory configuration (not visual, but auditory signs), mediated by another kind of technical medium (not a book page emitting photon, but sound waves generated by vocal cords⁴⁵⁶).

En tenant compte de la transmédiation du texte durassien qui n'assume pas la forme d'un scénario, puisqu'il demeure dans sa forme littéraire, à l'exemple de *Césarée*, le texte est aussi transmédié par la voix *off*. Suivant la spécificité du média cinématographique (la représentation audio-visuelle), la transmédiation se poursuit. La tragédie est évoquée à un niveau sous-jacent : dans les pauses, les silences et la musique d'expression mélancolique. On observe aussi le saut temporel de la tragédie de Racine comparable à celui de l'histoire des camps, symbole de la douleur des juifs. L'irreprésentable émerge à travers ces trous de mémoire, la mémoire des camps, dans l'espace public et vide, sous la latence des ruines de la ville Césarée – l'idée de ruine est évoquée également par la statue en échafaudage dans le Jardin des Tuileries. À cet égard, Julie Beaulieu remarque :

Subsiste dans *Césarée*, *Les Mains négatives* et les *Aurélia* la confusion des temps comme des espaces, mais aussi cette façon de faire singulièrement

⁴⁵⁴ Olivier Cheval, « La nouvelle de La Douleur. Sur Césarée, de Marguerite Duras », dans Marie Martin (dir.), *Littérature / Cinéma : projections*, Paris, La Licorne, 2015.

⁴⁵⁵ À ne pas confondre avec la notion de « remédiation » de Bolter et Grusin. Cette notion, qui relève d'une perspective généalogique des médias, propose qu'un média en remédie toujours un autre.

⁴⁵⁶ Lars Elleström, « Transfer of Media Characteristics among Dissimilar Media » dans *Transferencia de las características de los medios entre medios disimilares*, Palabra Clave, Vo. 20, No 3, p. 663-685. [En ligne] <https://doi.org/10.5294/pacla>. [Consulté le 13 mai 2019.]

durassienne qui consiste à donner à voir à partir du manque, quête obsessionnelle de son cinéma fantasmé qui culmine dans l'effacement de la représentation mimétique, dans le plan noir⁴⁵⁷.

En effet, tout comme la ville d'Israël est évoquée dans *Césarée*, dans le film *Le Navire Night*, c'est Athènes qui nomme la ville parisienne.

Ainsi, le lien entre ces trois films – *Le Navire Night*, *Les Mains négatives* et *Césarée* – reposent d'une part sur cette poétique de la flânerie, ce parcours déambulatoire que l'on remarque depuis la genèse du film. D'autre part, sous la perspective intermédiaire, les emprunts d'un film à l'autre, les éléments de la mise en scène reliés par une déambulation urbaine ainsi que les emprunts sonores (la même bande sonore) relèvent d'une esthétique du recyclage. Les emprunts s'effectuent également au regard des thématiques et de la répétition des motifs : le désir (*Les Mains négatives* et *Césarée*), la caverne (évoquée dans *Le Navire Night* et *Les Mains négatives*), la mer (évoqué dans l'ensemble) et la douleur de la Shoah, c'est-à-dire la douleur relative à l'histoire des camps dans *Césarée*. Ces « phénomènes nomades », suivant la terminologie de Rajewsky, consistent en des échanges d'un film à l'autre, *across media*, donc transmédiaux :

Dans la catégorie de la transmédiabilité sont classés des « phénomènes nomades » dont la forme de manifestation concrète est nécessairement une forme spécifique à un seul médium, mais qui sont observables *across media*, et donc de manière trans-médiale. Cela concerne par exemple des motifs récurrents, des types de discours, des esthétiques, des structures narratives (par exemple la mise en abyme ou la métalepse) ou encore plus simplement la narration même⁴⁵⁸.

On constate également dans le processus créateur durassien, au profit des échanges intermédiaux, intramédiaux et transmédiaux, un dépassement des frontières. À cet égard, Benoît Jacquot, collaborateur du cinéma de Marguerite Duras, son assistant pour *Le Navire Night*, remarque que chez Duras « le référent c'est le texte, le réel de ses films, c'est le texte – l'os de ce qu'elle fait, qui s'accommode de plus ou moins de chair⁴⁵⁹. » Cependant, Jacquot observe qu'il ne s'agit pas d'un simple scénario. Il poursuit : « Je n'ai jamais assisté à des

⁴⁵⁷ Julie Beaulieu, *L'écriture de Marguerite Duras, Du texte au film en passant par la scène*, op. cit., p. 234.

⁴⁵⁸ Irina Rajewsky, « Le terme d'intermédiabilité en ébullition », op. cit., p. 36.

⁴⁵⁹ Jean Cléder, « Le geste artistique de Marguerite Duras : D'une liberté inconditionnelle ». Entretien avec Benoît Jacquot par Jean Cléder, dans *Le cinéma de Marguerite Duras*, op. cit., p. 201.

entreprises cinématographiques dans lesquelles ce qui est écrit prene une importance aussi déterminante quant à ce qu'on va faire- ses scénarios, j'en gardé quelques-uns, sont très proches d'une partition, marquant le temps, les respirations⁴⁶⁰. » Ainsi, la conception de l'œuvre filmique durassienne repose sur son caractère « nomade »; elle tient également compte de la porosité des médias et du dépassement des frontières.

⁴⁶⁰ *Id.*

PARTIE II - ÉCOUTER / VOIR : ENTREVOIR

CHAPITRE 3

L'espace sonore et visuel dans le cinéma de Marguerite Duras

3.1. Introduction

Dans le chapitre précédent, nous avons principalement discuté de l'espace filmique durassien afin de privilégier la perception fondée par le mouvement de caméra, particulièrement le travelling, lequel dessine dans la mise en scène des villes un mouvement de type flâneur. Une poétique de la déambulation s'inscrit dans cet espace filmique. Il sera question ici de réfléchir à cette perception dans un sens plus large en considérant l'audio-vision, donc la voix, les sons, les bruits, la musique qui déterminent l'espace sonore et visuel du cinéma de Marguerite Duras.

Concernant les films réalisés entre 1974 à 1982, on remarque, dans les études durassiennes, la tendance à survaloriser la voix *off* – celle-ci règne dans son hégémonie – pour laquelle le public doit garder une oreille attentive en portant l'attention sur l'écoute. La voix *off*, un procédé dont Marguerite Duras fait couramment usage dans son cinéma, est apparemment isolée des images. Elle semble ainsi vouloir diviser ce que l'on voit de ce que l'on entend. Certes, en regardant un film durassien, nous sommes prédisposés à écarter les images (l'espace visuel du cadre) du son. Notons que ce procédé apparaît à partir du film *La Femme du Gange*, en 1974, et qu'il est réitéré au cours des années soixante-dix jusqu'au film *Dialogue de Rome*, réalisé en 1982. Ce procédé constitue la caractéristique majeure du dispositif durassien des années soixante-dix : la bande-son d'un côté, porteuse du récit, et la bande-image de l'autre, déconnectée et dissociée, marquant ainsi une résistance à ce que la voix raconte. Le public est donc enclin à vivre une étrange expérience perceptive : il a le choix de s'abstraire de la bande-image au profit de la bande-son, ou alors de suivre les images en se désengageant de ce que la voix *off* raconte. À cet égard, Michel Chion nous rappelle qu'« assister à un spectacle audio-visuel reviendrait en somme à recevoir une

bande-image à laquelle se superposerait une bande-son, chaque perception restant de son côté⁴⁶¹. »

Précisons que sur le plan technique, le cinéma argentique des années soixante-dix avait le défi de joindre le son à l'image⁴⁶². La synchronisation s'accomplissait à l'étape du post-montage. Même des années après le début du cinéma sonore et parlant, « on continue d'aborder le cinéma comme un art visuel, et de dire voir un film négligeant la modification introduite par la présence d'un son synchronisé⁴⁶³. » Ce n'est pas un hasard si l'étape du montage ou du post-montage devient déterminante pour les films de Duras. Ce sont les étapes de la production où se définissent la synchronisation de la voix.

Par ailleurs, dans le sillage des études durassiennes, plus particulièrement concernant la critique de cinéma, la prédisposition à se concentrer sur la voix plutôt que sur l'image est confirmée chez certains auteur·e·s. C'est le cas de Madeleine Borgomano⁴⁶⁴ qui propose une réflexion sous l'angle d'une écriture filmique⁴⁶⁵. Borgomano précise que Duras n'est ni la seule, ni la première à avoir utilisée la voix *off*, bien qu'elle en « ait fait un usage tel qu'elle est entrée par elle dans l'histoire du cinéma⁴⁶⁶. » Il ne faut pas négliger non plus, d'après Borgomano, la voix « didactique et savante⁴⁶⁷ » du cinéma documentaire. Elle affirme au sujet de cette voix :

Marguerite Duras lui enlève son autorité, mais elle lui conserve ses pouvoirs : elle ne commente plus l'image, mais elle sait des histoires et, on écoute comme

⁴⁶¹ Michel Chion, *L'audio-vision. Le son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2017, Kobo e-pub.

⁴⁶² À partir du cinéma parlant, joindre le son et l'image était une tâche techniquement complexe. Dans le cinéma argentique, les reproductions du son et de l'image ne sont pas de même nature. Vincent Pinel précise que la difficulté « tient dans la synchronisation de deux éléments enregistrés et lus par les voies distinctes. » Vincent Pinel, *Techniques du cinéma*, Paris, Coll. Que sais-je, Paris, Presses Universitaires de France 2017, Kobo e-pub.

⁴⁶³ Michel Chion, *L'audio-vision., op. cit.*, Kobo e-pub.

⁴⁶⁴ Madeleine Borgomano, spécialiste incontournable de l'œuvre durassienne, est une des pionnières à se consacrer aux études du cinéma durassien. À cet égard, voir son ouvrage *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1985.

⁴⁶⁵ Jacques Aumont précise que l'écriture « toujours se présentait comme un nouveau mode d'enregistrement des données visuelles (...). Le cinéma n'est pas une écriture, il est ce qui permet l'écriture. Il n'y a donc pas d'écriture cinématographique ni de langage filmique, mais une écriture filmique (ensemble des systèmes textuels) et un langage cinématographique (ensemble des codes et de sous codes). » Il s'agit pourtant d'une approche sémiologique. Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2016, Kobo e-pub.

⁴⁶⁶ Madeleine Borgomano, *L'écriture filmique de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 191.

⁴⁶⁷ *Id.*

dans l'enfance la voix de la conteuse, comme en Afrique la voix du griot, même si les histoires qu'elle raconte ont quelques curieuses ellipses. Décalée, dissociée, autonome, la voix *off* démultiplie le film, le surdétermine, lui donne des profondeurs⁴⁶⁸.

Néanmoins, dans notre étude, la voix ne sera pas examinée comme un élément isolé ou autonome. Elle sera plutôt privilégiée dans son rapport avec l'espace filmique, au profit de la perception du public, dans un espace qui sera appréhendé comme un phénomène audio-visuel. Certes, la voix *off* peut évoquer, dans sa médiation, la figure du conteur. En effet, l'apparition du langage humain relève avant tout de l'oralité, même si d'après Jacques David, « la mise au point des écritures a démultiplié chez l'homme ses fonctions langagières, sa pensée abstraite, ses capacités créatrices et jusqu'à ses fonctions cognitives, notamment mnésiques⁴⁶⁹. » Ce discours repose sur l'opposition binaire entre écriture et parole, mémoire et oubli, est systématisé par la pensée post-structuraliste⁴⁷⁰. Dans une perspective intermédiaire, et depuis l'ère électrique, des dispositifs, des machines et des technologies sont développés pour raconter des histoires et médiatiser la voix humaine. D'après Johanne Villeneuve, « contrastant cette fois avec la tradition orale, le cinéma naît en effet de cette disjonction entre le corps et la voix — disjonction sur laquelle les travaux de Michel Chion sur le son n'ont cessé d'insister⁴⁷¹. » D'ailleurs, compte tenu de l'archéologie des médias, la médiatisation de la voix évolue du microphone à la radio en passant par le magnétophone à l'ère argentique du cinéma. La vidéo, qui permettait d'enregistrer de façon simultanée le son et l'image fait son entrée dans le cinéma parlant des années 1980. Aujourd'hui, le cinéma numérique a définitivement effacé la période technique de la division de la bande-son et la bande-image.

L'approche audio-vision de Michel Chion est de nature intermédiaire, même si l'auteur n'a jamais traité son étude dans une telle perspective. Pour lui, la voix est donc « voyeuse » ou même « aveugle », en raison de son potentiel à guider le public afin qu'il puisse voir ce qui est sous-jacent à la représentation. Tel que proposé par

⁴⁶⁸ *Id.*

⁴⁶⁹ Jacques David, « Literacy-Litéracie-littératie : évolution et destinée d'un concept », *Le français aujourd'hui* 2015/3 (N° 190), p. 9-22.

⁴⁷⁰ À l'instar de Jacques Derrida, entre autres.

⁴⁷¹ Johanne Villeneuve, « Le bercail et la voix. À propos de *The Thin Red Line* de Terrence Malick », *Études françaises*, Vol. 39 n. 1, 2003, p. 118.

Chion, appréhender le film dans sa combinaison audio-visuelle permet d'envisager comment « une perception influence l'autre et la transforme⁴⁷² », car « on ne 'voit' pas la même chose quand on entend ; on n'entend pas la même chose quand on voit⁴⁷³. » Par ailleurs, au-delà de la voix et du texte lu en voix *off*, les sons et les bruits entendus dans un film proposent également un être visuel-sonore indivisible, soit dans l'hors-champ, faisant en sorte que la voix engage ou non la diégèse dans l'espace filmique. De surcroît, on s'intéresse à l'espace construit par l'audio-vision car il renvoie non seulement à la voix, mais aussi à l'aspect sonore dans l'espace filmique.

3.2. Les enjeux de l'espace cinématographique et de la perception audio-vision

Suivant l'archéologie des médias, la voix a non seulement toujours été inhérente au récit, mais elle est aussi le médium qui transmet un récit racontant une histoire. Le cinéma traite les aspects sonores différemment et de façon plus complexe que les autres médias, comme par exemple la radio. Bien entendu, la radio n'associe pas et n'articule pas la voix à l'image. À l'inverse, le cinéma est sans doute le média pour lequel le public est habitué d'associer la voix à l'image, et cela depuis le début du cinéma parlant. Cependant, d'après Antoine Gaudin, « s'il est admis que le cinéma a toujours été en partie un art sonore (même au temps du muet, il n'a jamais été à proprement parler « silencieux »), c'est bien sa dimension visuelle qui a été jusqu'ici très largement privilégiée dans les discours critiques⁴⁷⁴. » Gaudin soutient donc que ce n'est pas l'aspect sonore, mais bien l'aspect visuel qui prédomine dans l'approche analytique du film. Cela va de soi puisque la prédominance du visuel ne fait que « reproduire la hiérarchie sensorielle spontanée qui, chez la plupart des êtres humains, instaure la vue comme source d'information⁴⁷⁵. » Ainsi, l'ouïe est reléguée à un rôle subalterne et sert de

⁴⁷² Michel Chion, « l'avant-propos » dans *L'audio-vision*, *op. cit.*, Kobo e-pub.

⁴⁷³ *Id.*

⁴⁷⁴ Antoine Gaudin, « Sound and space. Construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain » dans *Une larme du diable, revue des mondes radiophoniques et des univers sonores*, Paris, n°4, 2013, p.55-68. J'ai eu l'accès à la version non-paginée HAL – Archives ouvertes. Fr. [En ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01385713/> [Consulté le 26 juin 2020.]

⁴⁷⁵ *Id.*

« complément⁴⁷⁶. » Par conséquent, au cinéma, le visuel a toujours été au centre de la perception du public du cinéma depuis son avènement, les intertitres donnant vie aux paroles des personnages. Au cinéma en particulier, l'arrivée du parlant est au cœur d'une transformation médiatique. C'est une nouvelle littératie, car plutôt que de lire les intertitres, le public doit s'habituer à écouter ce qui est dit dans sa relation à l'image projetée. « Qu'arrive-t-il avec le cinéma parlant ?⁴⁷⁷ », demande Deleuze dans *L'image-temps* :

L'acte de parole ne renvoie plus à la seconde fonction de l'œil, il n'est plus lu, mais entendu. [...] On remarquera que le cinéma ne devient pas pour cette raison audio-visuelle. À la différence de l'intertitre qui était une autre image que l'image visuelle, le sonore, le parlant sont entendus, mais comme *une nouvelle dimension de l'image visuelle, une nouvelle composante*. C'est même à ce titre qu'ils sont image. Situation tout à fait différente de celle du théâtre. Il est probable, dès lors, que le parlant modifie l'image visuelle : en tant qu'entendu, il *fait voir* en elle quelque chose qui n'apparaissait pas librement dans le muet⁴⁷⁸.

Par conséquent, pour Deleuze, le sonore – le parlant – devient cette nouvelle composante de l'image visuelle. On remarque que le philosophe a réfléchi au cinéma en selon deux âges : le cinéma classique de l'image-mouvement et le cinéma moderne de l'image-temps, « opposé à la tradition du montage narratif » et marqué par « le vide qui le sépare des autres⁴⁷⁹. » Deleuze est ainsi loin de considérer le sonore et le visuel cinématographiques comme étant autonomes. Il conçoit plutôt le texte et l'image comme des producteurs de sens, « car ils font voir⁴⁸⁰. » On verra plus loin que cette idée fait également écho à la pensée de Jacques Rancière. Si Deleuze affirme que le parlant modifie l'image visuelle, de quelle manière, dans le cinéma durassien, cette affirmation s'applique-t-elle ?

3.3 La voix, le son, la musique et l'image : l'espace sonore du film

D'abord, le rapport entre la voix, le son et l'image ont complètement modifié la perception du public. En effet, en regardant un film, spectateur et spectatrice font une expérience sensorielle qui comprend l'écoute et la vision de l'espace représenté.

⁴⁷⁶ *Id.*

⁴⁷⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 2013, Kobo e-pub.

⁴⁷⁸ *Id.*

⁴⁷⁹ *Id.*

⁴⁸⁰ *Id.*

L'arrivée du parlant au cinéma modifie la perception temporelle et spatiale, car le temps et l'espace sont désormais susceptibles d'être influencés par le son. En analysant un film de Terrence Malick, Johanne Villeneuve souligne le rapport de l'hors-champ avec l'imaginaire du public : « En comparaison avec ce que peut offrir la littérature, le traitement de la voix au cinéma introduit un rapport d'espace fondé sur la détermination du champ visuel et de l'hors-champ (de ce qui n'habite pas le cadre de l'écran mais que la bande-sonore, par exemple, laisse entendre) ⁴⁸¹. »

Michel Chion a élaboré une vaste étude sur l'audio-vision au cinéma dans laquelle il explicite des notions et concepts reliés à la perception visuelle et sonore de l'espace. Concernant la perception temporelle, il souligne que « l'ajout du son réaliste et diégétique [a imposé aux images] un temps réel (c'est-à-dire compté selon notre mesure quotidienne) et surtout linéaire, successif⁴⁸². » L'influence du son dans sa relation à l'image implique dans la perception la transmission des différents rapports rythmiques et vitesses temporelles. Si l'espace visuel est délimité par le cadre, l'espace sonore est flou, car il est situé dans différents lieux ou niveaux de réalité (dialogue, voix *off*, musique extra-diégétique, sons d'ambiance, etc.) C'est pourquoi le son est traité, selon Chion, comme étant une « valeur ajoutée », c'est-à-dire « la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée⁴⁸³. » Il illustre l'exemple d'un film d'action dans laquelle son d'une explosion renforce ce qui est montré à l'écran. Le son préserve donc cette propriété sensorielle capable de stimuler la vision même s'il opère hors-champ. Cependant, le son et l'image s'influencent mutuellement. Chion avance : « en gros, dans un premier contact avec un message audio-visuel, l'œil est donc plus habile spatialement, et l'oreille temporellement – ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de temporalité dans la vision, ni de spatialité dans l'audition⁴⁸⁴. » Il soutient donc qu'il n'y a pas d'assujettissement du son à l'image, mais une sorte de symbiose visuelle et sonore.

⁴⁸¹ Johanne Villeneuve, « Le bercail et la voix. À propos de *The ThinRed Line* de Terrence Malick », *Études françaises*, vol. 39 n.1, 2003, p. 111–124, p. 112.

⁴⁸² Michel Chion, *L'audio-vision au cinéma*, *op. cit.*, Kobo e-pub.

⁴⁸³ *Id.*

⁴⁸⁴ *Id.*

En outre, sur le rapport dichotomique entre le son et l'image, Noël Burch discute cette dialectique qui est au sein de l'opposition ou de l'association son/image. Depuis les premières projections des films de Méliès au sous-sol d'un bistrot parisien, tant le public que les cinéastes ont ressenti le besoin d'un accompagnement sonore (musical) pour les images, « dont le silence semblait insupportable⁴⁸⁵. » À ce propos, le cinéaste Robert Bresson affirme : « un son évoque toujours une image, une image n'évoque jamais un son⁴⁸⁶. » Certes, en tant que médium, le son possède ses propres codes et son expressivité, même si, dans le contexte perceptif de la représentation cinématographique, la vue semble « [...] être l'organe le plus déterminant dans la reconnaissance spatiale⁴⁸⁷. » Si on écoute les yeux fermés, le matériau sonore du cinéma « comporte bien en lui-même, une spatialité immanente, reposant à la fois sur sa capacité d'évocation (écoute causale, ou figurative) et sur ses qualités particulières du son en soi (écoute réduite ou primordiale)⁴⁸⁸. » Pour cette raison, nous n'écoutons jamais les sons pour eux-mêmes au cinéma : « ils sont toujours relatifs à l'image, même minimaliste, à laquelle ils participent⁴⁸⁹. » Qui plus est, le public ne reçoit pas le matériau sonore indépendamment du matériau visuel. L'espace cinématographique est une construction audio-visuelle, c'est-à-dire un espace construit par l'audio-vision en tant qu'assemblage de l'image et du son. Afin d'intégrer le son à la spatialité cinématographique, Gaudin souligne des catégories spatiales à mettre en rapport avec l'analyse du son au cinéma. Le matériau sonore du film est ici discriminé selon sa nature : la voix humaine, les sons musicaux et les bruits. Or, dans l'espace sonore construit par le film, on peut distinguer le son *off* du son *in* ou hors-champ. Le son *off* est l'espace sonore « du champ », contenu par le cadre, alors que le son *in* est la source visible à l'image ; le son hors-champ, dont la source est invisible à l'écran, correspond quant à lui à une réalité diégétique dans un espace contextuel. Finalement, l'espace sonore externe concerne les sons « reconnus comme existant pour l'audio-spectateur et ne résonant pas dans l'espace des personnages⁴⁹⁰. » Le

⁴⁸⁵ Noël Burch, *Praxis do cinema*, [traduction Marcelle Pithon et Regina Machado], São Paulo, Ed. Perspectiva, 2015, p. 115.

⁴⁸⁶ *Id.*

⁴⁸⁷ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, Esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 162.

⁴⁸⁸ *Id.*

⁴⁸⁹ *Id.*

⁴⁹⁰ *Id.*

son *off* appartient à cette catégorie en tant que musique de fosse (perçue par le public, mais pas par les personnages) ou musique d'écran (située dans la diégèse du film, perçue tant par le public que les personnages.) Ainsi, le son *off* participe à la construction rythmique et émotionnelle d'une séquence, soit pour souligner l'état psychologique des personnages, soit pour accentuer la tension dramatique. Le son *off* peut également se synchroniser avec le rythme du montage pour créer un effet dynamique à une séquence. Cette construction spatiale ne peut toutefois pas avoir lieu sans être articulée ou associée à l'image.

En privilégiant la voix, Michel Chion avance que le son au cinéma est « majoritairement voco-centriste⁴⁹¹ », c'est-à-dire que « dans presque tous les cas, il met en vedette la voix, la met en évidence, et la détache des autres sons.⁴⁹² » Bien qu'il rappelle que les autres sons et bruits sont importants dans l'espace cinématographique, il insiste sur le « voco-centrisme », soit « le processus par lequel la voix attire et centre spontanément notre attention, de la même façon que pour l'œil, dans un plan de cinéma, le visage humain⁴⁹³. »

Les propos de Jacques Aumont affinent ceux de Gaudin. Aumont affirme que « la théorie du cinéma a longtemps boudé le son en raison du modèle esthétique fondé sur le primat de l'image à la fin des années 1920. Il a commencé à être pris en considération après la guerre, dans diverses perspectives : psychologique ou psycho-physique, formelle, sémiotique⁴⁹⁴. » Bien que la théorie de Chion ne s'appuie pas sur l'approche intermédiaire, elle est certainement en résonance avec une telle perspective puisqu'il l'articule essentiellement dans son apport théorique au son, au texte et à l'image. Par exemple, la notion d'« acousmatique », c'est-à-dire ce que « l'on entend sans voir la cause dont il provient⁴⁹⁵ », a été exhumée d'un vieux dictionnaire du compositeur Pierre Schaeffer, qui l'utilisait pour la musique

⁴⁹¹ Michel Chion, *L'audio-vision au cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

⁴⁹² *Id.*

⁴⁹³ *Id.*

⁴⁹⁴ Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

⁴⁹⁵ Afin de bien préciser, voici la définition de l'acousmatique, inspirée de celle de Pierre Schaeffer, d'après Chion : « Acousmatique (un vieux mot d'origine grecque retrouvé par Jérôme Peignot et théorisé par Pierre Schaeffer) signifie “que l'on entend sans voir la cause originaire du son”, ou “qui fait entendre des sons sans la vision de leurs causes”. La radio, le disque ou le téléphone, qui transmettent les sons sans montrer leur émetteur, sont par définition des médias acousmatiques [...]. » Michel Chion, *L'audio-vision*, op. cit., Kobo e-pub.

dite concrète. Elle a été reprise par Michel Chion à propos du cinéma. D'ailleurs, à titre d'exemple, les idées de Pierre Schaeffer, comme nous l'apprend Jean-Marc Larrue, se sont développées « dans le contexte du théâtre expérimental et de l'émergence des nouveaux médias comme la radio, le cinéma et la télévision.⁴⁹⁶ » En outre, Chion présente les notions de « la voix voyeuse et semi-aveugle », « c'est-à-dire la voix qui voit tout ce qui se passe dans le récit, à l'inverse de la voix aveugle, celle qui ne voit pas tout, qui ne sait pas tout⁴⁹⁷. » Ces concepts renvoient à la théorie littéraire et sont d'ordre narratologique puisqu'ils font référence au point de vue narratif qui consiste à organiser les types de narrateur en catégories. À l'instar du narrateur omniscient, qui sait tout des personnages et voit tous leurs faits et gestes, cette catégorie permet de connaître leur passé, leur futur, sentiments, émotions, envies, etc. On peut donc établir une analogie entre les catégories du narrateur et la notion de la voix voyeuse. Ainsi, bien que la théorie de Chion relève du cinéma, l'audio-vision s'élabore en tenant compte d'une spatialité de nature intermédiaire où participent et s'articulent à la fois le son, la voix, l'image et la musique. Il va de soi que les phénomènes de remédiation entre théâtre, cinéma, son médiatisé et musique sont à l'origine de l'espace cinématographique. Par conséquent, les techniques de mise en scène théâtrales remédiées par le cinéma, la voix *off* radiophonique médiatisée par le microphone, le théâtre musical ainsi que la musique électroacoustique sont à l'origine de l'audio-vision au cinéma.

Dans une perspective intermédiaire, et si l'on tient compte de l'intermédialité définie comme un milieu, comme l'affirment Marion Froger et Frédérique Berthet : « l'intermédialité– en qualité de 'milieu'– est représentée par le cinéma tout autant qu'elle est constituée par lui. Le cinéma lui-même est intermédiaire en ce que chaque film relève d'une série de différentes médiations⁴⁹⁸. » Ainsi, le nœud de la théorie de Chion consiste à affirmer « qu'il n'y a pas de bande-son⁴⁹⁹. » D'après lui, dès que des sons sont mis en rapport avec les plans d'un film, « il n'y a pas de bande-

⁴⁹⁶ Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano (dir.) *Le triomphe de la scène intermédiaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, Kobo e-pub.

⁴⁹⁷ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1982 p. 53.

⁴⁹⁸ « Introduction » dans Marion Froger et Frédérique Berthet (dir.), *Le partage de l'intime – Histoire, esthétique, politique : cinéma*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 14.

⁴⁹⁹ Michel Chion, *L'audio-vision, op. cit.*, Kobo e-pub.

son⁵⁰⁰. » Il soutient que celle-ci n'est qu'une notion technique qui perd tout sens perceptif :

Cela veut dire que s'ils coexistent sur un support spécifique et distinct de celui des images, (disque, bande magnétique piste optique, fichier numérique), les différents sons figurés dans un film (parole, bruit, musique) et qui concourent à sons sens, sa forme, et ses effets ne constituent pas par eux-mêmes, du seul fait d'appartenir à l'univers sonore et d'être sur le même support, une entité globale, solidaire et homogène⁵⁰¹.

Comme nous l'avons déjà mentionné à propos du dispositif narratif, les films durassiens des années 70 sont structurés par l'apparent écart entre le son (la voix *off*) et l'image. Toutefois, l'image mouvante – qui apparemment n'essaie pas de s'ajuster à ce que la voix raconte – engage quand même le corps de l'audio-spectateur et instaure une entité image-son. Ainsi, on ne parle pas ici d'une bande-image, même si, d'après Chion, « elle doit son être à la présence d'un cadre, d'un lieu d'images investi par le spectateur⁵⁰². » Or, ce lieu ne se réduit pas au contenu, ni, comme le souligne Chion : « [aux] images [qui] défilent dans son cadre, puisqu'il peut être vide⁵⁰³. » Bien sûr, l'image peut aussi être noire, comme dans le film *L'Homme atlantique*, une stratégie du dispositif durassien pour mettre en valeur le texte, et par conséquent la voix qui raconte.

Par ailleurs, le fait de partager le même support, « une entité globale, solidaire et homogène⁵⁰⁴ » suggère une symbiose entre le son et l'image. Même si dans le cas du dispositif durassien la voix ne se définit pas par rapport à l'image, l'espace audio-vision tient compte de la porosité⁵⁰⁵ des espaces sonore et visuel qui participent de l'espace cinématographique, ce que nous allons explorer plus loin. Quant à la voix acousmatique, « celle qui caractérise les sons entendus dont on ne voit pas la source⁵⁰⁶ », Chion rappelle qu'il existe d'autres médias acousmatiques en plus du cinéma : « la radio, le disque ou le téléphone, qui transmettent le son

⁵⁰⁰ *Id.*

⁵⁰¹ *Id.*

⁵⁰² *Id.*

⁵⁰³ *Id.*

⁵⁰⁴ *Id.*

⁵⁰⁵ Terme emprunté à Johanne Villeneuve. Johanne Villeneuve, « La symphonie-histoire d'Arthur Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 2 (2003), p. 11-29. [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2012-n20-im01243/1023525ar/>

⁵⁰⁶ Michel Chion, *L'audio-vision, op. cit.*, Kobo e-pub.

sans montrer leur émetteur⁵⁰⁷. » Aumont, quant à lui s'intéresse particulièrement au caractère technique du son, il remarque : « le son filmique est par nature acousmatique puisqu'il est livré au spectateur séparément de l'image, par l'intermédiaire du haut-parleur dissimulé derrière ou à côté de l'écran⁵⁰⁸. » Il distingue alors le synchronisme de la dissociation de la voix et de l'image : « Le synchronisme est le processus qui consiste alors « à désacousmatiser », à l'ancrer dans une source visuelle, à incarner la voix dans un corps. Toutefois, le cinéma sonore joue autant qu'il peut avec les virtualités acousmatiques du son filmique (voix *off*, musique non-diégétique, représentation d'hallucinations auditives, etc.)⁵⁰⁹. Si la voix *off* s'inscrit dans cette virtualité acousmatique, examinons celle-ci dans les films durassiens.

3.4 Entre l'image invisible et la voix voyeuse : Aurélia Steiner Melbourne

Le cinéma dominant, toujours dans un désir de procurer au public l'illusion de transparence, fait en sorte que « la voix se défini[sse] toujours par rapport à l'image et à l'écran⁵¹⁰ ». Inversement, dans le cinéma durassien, les procédés dynarratifs montrent au public que la voix ne s'inscrit pas en fonction des éléments visuels de la représentation. Les procédés du cinéma durassien proposent donc une nouvelle perception aux spectateurs et spectatrices, dont l'imagination est fortement mobilisée afin que le film fasse sens. Le public expérimente alors l'acte de voir au-delà des images, d'écouter et de voir à travers la voix. Pour le public, la voix durassienne devient « voyeuse », c'est-à-dire qu'elle est porteuse des images qui donnent sens au récit. Dans une analyse du film *India Song*, Julie Beaulieu souligne le rôle des voix : « Le film repose sur les voix qui font voir, voix qui reprennent le rôle de l'image, qui servent essentiellement à montrer : parce qu'elles disent et qu'elles racontent, les voix montrent ce qui ne peut être vu, ce que l'image ne peut dévoiler, l'irreprésentable selon Duras⁵¹¹. » En effet, cette observation ne s'applique pas uniquement au film *India Song*, mais aussi à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *La Femme du Gange*, *L'Homme atlantique*, *Les Mains*

⁵⁰⁷ *Id.*

⁵⁰⁸ Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

⁵⁰⁹ *Id.*

⁵¹⁰ *Id.*

⁵¹¹ Julie Beaulieu, *L'écriture de Marguerite Duras, Du texte au film en passant par la scène*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 163.

négligentes, *Césarée* et les deux courts-métrages *Aurélia Steiner*. Nous remarquons que, dans tous ces films, la voix donne à voir en configurant un dispositif audiovisuel. Le public a donc pour rôle de saisir le récit qui se présente entre la voix et l'image (le littéraire et le filmique) et la représentation de ce qui n'est pas montré.

Dans le cinéma durassien, bien que la voix soit porteuse des images, comme l'affirme Rancière : « il y a des images dans le langage aussi ⁵¹²», le dispositif se construit entre le dit et le non-dit, le visible et l'invisible. À ce propos, Rancière atteste :

La représentation n'est pas l'acte de produire une forme visible, elle est l'acte de donner un équivalent, ce que la parole fait tout autant que la photographie. L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit. Elle n'est pas la simple reproduction de ce qui s'est tenu en face du photographe ou du cinéaste. [...] Et la voix n'est pas la manifestation de l'invisible, opposée à la forme visible de l'image. Elle est elle-même prise dans le processus de construction de l'image⁵¹³.

Dans le court-métrage *Aurélia Steiner Melbourne*, le public entend la voix monocorde de Marguerite Duras alors que le travelling – la caméra est probablement placée sur un bateau qui descend le fleuve – montre les images de la Seine. Le récit repose sur la voix *off* qui propose des références récurrentes au fleuve : « Vous vous souvenez ? Ce mot. Cette contrée. Cette terre obscure. Vous disiez : Il n'en reste rien que ce chemin-là. Ce fleuve⁵¹⁴. » Ici, le fleuve devient un motif. Parfois, ce mot évoque même la douceur amoureuse : « Je vois que le ciel du fleuve est bleu de cette même couleur liquide et bleu de vos yeux⁵¹⁵. » Aurélia, dans ce passage, s'adresse à quelqu'un de non défini et l'image (du fleuve) change brusquement au long du récit : « Le ciel, au-dessus du fleuve, deviendra noir. La nuit vient⁵¹⁶. » Le discours devient imprécis, oscillant entre la mémoire et l'oubli. On ne distingue plus l'interlocuteur à qui Aurélia s'adresse et le sens du mot se modifie; le fleuve se transforme en celui de l'Histoire obscure : « On a tué, ici. Vous le saviez ? Tué, oui. Presque chaque jour. Pendant mille ans. Mille et mille ans.

⁵¹² Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 106.

⁵¹³ *Id.*

⁵¹⁴ Marguerite Duras, *Le Navire Night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 121.

⁵¹⁵ *Ibid.* p. 120.

⁵¹⁶ *Ibid.* p. 122.

Oui. Une fois. Mille fois. Cent mille. Le fleuve ensanglanté. On a mis en sang, on a enfermé, on a blessé⁵¹⁷. » Ce récit réfère-t-il à des cadavres jetés dans le fleuve au cours de l'Histoire ? C'est ainsi qu'émerge le récit de la famille juive d'Aurélia, exterminée dans les camps. Le personnage d'Aurélia s'adresse en voix *off* à son père : « On dit que c'est dans ces crématoires, vous savez, vers Cracovie, que votre corps aurait été séparé du mien... comme si cela était possible... On dit n'importe quoi... on ne sait rien⁵¹⁸. » Dans le film, le travelling sur la Seine se poursuit, on voit également Paris à partir de l'angle du fleuve. Un bateau passe sous les arcs du pont, évoquant un chemin méconnu vers la mort. La voix *off* poursuit : « Vous m'aviez dit : cette ville engloutie, c'est notre terre obscure. Il n'en reste rien que ce chemin de l'eau qui la traversait. Ce fleuve. Vous avez oublié ?⁵¹⁹ » Il n'est pas courant, pour le public, d'entendre la voix *off* du réalisateur ou de la réalisatrice. Il comprend toutefois que cette voix intradiégétique reste à l'intérieur du récit. En effet, Aurélia est un personnage fictif, produit de l'imagination de l'écrivaine et parlant à travers sa voix. Duras donne une voix de survivante au personnage sans pour autant lui donner un corps. À cet effet, Jean Cléder souligne la « distanciation/désintégration⁵²⁰ » du personnage comme étant une procédure effectuée par Duras, opération déjà rencontrée chez Jean Cayrol et Alain Resnais (*Nuit et brouillard*), et donc issue du littéraire⁵²¹. Dans le court-métrage *Aurélia Steiner Melbourne* et *Aurélia Steiner Vancouver*, « l'incorporation des personnages⁵²² », d'après Cléder, « est abandonnée, de sorte qu'Aurélia se réduit pour nous à une voix [...] En effet, on assiste d'abord à une permutation décisive : c'est la voix de Marguerite Duras que matérialise le personnage d'Aurélia, ce qui traduit bien une appropriation de l'événement historique⁵²³. » Ainsi, Duras construit son dispositif autour d'une absence : l'absence de la représentation du personnage d'Aurélia. Néanmoins, « [...] au lieu d'une diminution de la présence, le spectateur peut éprouver que l'élimination des corps et l'incomplétude des images entraînent un surinvestissement de la voix qui tient lieu de toute présence et de

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 128-129.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁵¹⁹ *Ibid.* 132.

⁵²⁰ Cléder, Jean. *Entre la littérature et le cinéma, op.cit.*, p. 130.

⁵²¹ Jean Cayrol est auteur du livre *Nuit et brouillard*, adapté au cinéma par Alain Resnais.

⁵²² *Id.*

⁵²³ *Id.*

toute action humaine – ses pouvoirs en sont considérablement augmentés : ‘lorsque que je vous écris’, dira-t-elle, ‘personne n’est mort’⁵²⁴ ». On peut donc affirmer que ce dispositif se construit autour de l’irreprésentable. De la même façon, pour le public, la figure d’Aurélia est construite autour de cet irreprésentable, de cette dialectique de l’absence. La voix médiatisée de l’auteure assure ainsi la « présence » du personnage à l’écran.

Si la représentation sollicite tous les sens du public, elle pose un problème dans *Aurélia Steiner Melbourne*. Ici, en évoquant l’horreur des camps, l’incomplétude des images fait appel à ce que Jacques Rancière identifie comme « l’image intolérable ». D’après Rancière, il faudrait poser la question suivante : « Qu’est-ce qui rend l’image intolérable?⁵²⁵ » Il poursuit : « Quels traits nous rendent incapables de regarder une image sans éprouver la douleur ou l’indignation. [...] Est-il tolérable de faire et de proposer à la vue des autres de telles images?⁵²⁶ ». Cette réflexion autour de « l’image intolérable », donc de l’irreprésentable, est valide pour d’autres médias que le cinéma, comme par exemple la photographie. Rancière, dans son article « L’image intolérable », avance :

Si l’horreur est banalisée ce n’est pas parce que nous en voyons trop d’images. Nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l’écran. Mais nous voyons trop de corps sans nom, trop de corps incapables de nous renvoyer le regard que nous leur adressons, de corps qui sont objet de parole sans avoir eux-mêmes la parole⁵²⁷.

En outre, le personnage d’Aurélia Steiner, parce qu’elle représente la vulnérabilité des femmes juives, est un personnage cher à Duras. Assurément, nous remarquons que l’écrivaine a créé un lien affectif étroit avec le personnage d’Aurélia. Comme nous l’avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, le surnom Stein (Lol V. Stein, Andréa Steiner, Aurélia Steiner) devient pour Duras une manière de les familiariser. Dans *Les yeux verts*, on voit que ce personnage est important aux yeux de Duras. En effet, un lien affectif se crée entre le personnage et l’écrivaine :

⁵²⁴*Ibid.*, p. 132.

⁵²⁵ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 93.

⁵²⁶ *Id.*

⁵²⁷ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 106.

C'est vrai qu'elle est séparée de moi et que c'est elle qui parle dans les films. Je ne fais que l'écouter et traduire sa voix, à chaque mot, à chaque seconde, je fais attention vraiment à chaque seconde, de la rejoindre et de me tenir derrière elle, de ne rendre compte que de son écrit au sortir d'elle, encore sans apparence, sans presque des sens⁵²⁸.

Elle raconte qu'un lecteur méconnu appelé Serge Leproux lui a même envoyé une lettre confirmant qu'Aurélia avait vraiment existé. Quelqu'un avait vu le film et avait dit avoir cru qu'Aurélia avait existé dans une ville lointaine et que Duras avait obtenu ses écrits pour en faire des films : « Vous savez, Aurélia Steiner existe, ça n'est pas votre voix que l'on entend mais la sienne. Vous l'avez fait entière, elle vit séparée de vous. Je suis tout seul devant Aurélia Steiner, ça fait trembler⁵²⁹. » L'imagination du lecteur-spectateur durassien confirme la manière efficace dont le dispositif filmique fonctionne.

3.5 L'espace audio-vision dans le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*

Son nom de Venise dans Calcutta désert (1976), film qui précède *La Femme du Gange* (1974), feront tout deux l'objet d'une analyse dans le présent chapitre. Ces derniers, ainsi que *India Song* (1975), se trouvent dans le sillage fictionnel des trois récits suivants : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* et *L'Amour*. Bien que ces films s'inscrivent dans ce que les études durassiennes ont appelé le cycle indien⁵³⁰, ce qui nous intéresse est d'observer comment l'audio-vision est au cœur du dispositif durassien des films des années soixante-dix.

Son nom de Venise dans Calcutta désert, tourné après *La Femme du Gange* et *India Song*, marque un tournant dans le style cinématographique durassien puisqu'il inaugure une nouvelle forme poétique, du moins en ce qui concerne les courts-métrages : l'absence quasi totale des personnages à l'écran, dont l'existence est affirmée par la performance des voix *off*, l'espace visuel du cadre apparemment

⁵²⁸ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992, p. 135.

⁵²⁹ *Id.*

⁵³⁰ Il faut rappeler qu'on ne traite pas le corpus selon la périodisation proposée par la critique pour baliser le travail de Duras (par exemple, le cycle indien). D'ailleurs, tel qu'explicité dans le chapitre 1, on considère que cette vision de l'œuvre par cycle est réductrice d'un point de vue intermédial.

déconnecté de la bande-son. Michelle Royer aborde la représentation des personnages durassiens ainsi :

In several films, there is no visual representation of characters at all, no actors on-screen; there are only voices on the soundtrack, narrative voices or voices of characters. This is the case of *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Aurélia Steiner (Melbourne)*, *Aurélia Steiner (Vancouver)*, *Les Mains négatives* and *Césarée*. In other films, actors are used perhaps to stand as characters, but it is not always their voices that are heard. Duras' voice, for instance, reads the dialogues of the sister and the brother in *Agatha et les lectures illimitées*, but she does not appear on-screen; Bulle Ogier and Yann Andrea function as the characters' visual appearances. The disruption of filmic characters has for effect the questioning of the representation of subjectivities through character representation⁵³¹.

En effet, même si Duras met en scène des acteurs et actrices, à l'instar du film *Agatha et les lectures illimitées*, dont l'irreprésentable est au cœur de la thématique du récit, les dialogues ne sont pas joués par les acteurs et actrices; c'est plutôt la voix *off* qui s'en charge. Or, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* s'avère un film dans lequel la voix, les sons et les bruits jouent un rôle primordial pour la compréhension spatiale et temporelle. L'audio-vision implique une nouvelle expérience de la perception, soit celle de la combinaison du regard et de l'ouïe. Bien sûr, les images contribuent à cette association entre le champ et l'hors-champ, ce que nous allons démontrer à l'instant.

Son nom de Venise Calcutta désert est tourné à Versailles et au bois de Boulogne. La caméra déambule à l'extérieur d'un château abandonné – les jardins du Palais Rothschild – puis à l'intérieur, en dévoilant son état de ruine. En effet, les ruines du château, suggèrent la décadence de l'ambassade de France à Lahore. Dès l'ouverture, le public reconnaît dans le film des indices avec lesquels il se familiarise, entre autres la bande sonore d'*India Song*. La musique de Carlos d'Alessio, « jouée dans le style de vieux casino », comme le remarque Chion⁵³², contribue à créer un certain univers autour du personnage du Vice-Consul. Le chant de la mendicante qui participe de l'ouverture du film *India Song* est également transposé au film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Cette musique s'inscrit dans ce que Chion appelle le son ambiant ou le son-territoire « parce qu'ils servent

⁵³¹ Michelle Royer, *The cinema of Marguerite Duras: multisensoriality and female subjectivity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 52.

⁵³² Michel Chion, *L'audio-vision, op. cit.*, Kobo e-pub.

à marquer un lieu, un espace particulier de leur présence continue et partout épandue⁵³³. » Il s'agit du territoire, de cet espace conçu par l'imaginaire durassien, le Calcutta du Vice-consul. À quoi servent ces indices et quels sens proposent-ils ? Ce sont des procédés utilisés par la cinéaste dont les éléments non représentés dans le cadre sont compensés par la bande sonore, par la voix et les bruits. Le public est invité à lier ces éléments aux images d'un château abandonné, espace visuel du cadre qui évoque, plus qu'il ne le montre, un passé de l'univers ruiné du Vice-consul. Dans cet espace construit par l'audio-vision pour le public, et bien que l'espace filmique soit « voco-centriste » selon Chion, c'est-à-dire que la voix humaine est au centre de l'écoute car elle hiérarchise la perception, dans ce film elle se fait autrement. Or, la voix *off* dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* partage le même niveau d'attention que la musique de fosse, les sons et les bruits du film. D'une part, la bande sonore réutilisée du film *India Song* évoque ce récit, alors que, d'autre part, le chant de la mendicante en vietnamien renvoie au *Vice-Consul*. La superposition de l'ensemble de récits enchâssés plonge le public dans la mise en abyme du « cycle indien ».

La mise en abyme est détectée également dans la perspective intermédiaire. Dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, le récit de nature intermédiaire – puisque le littéraire, le théâtral et le filmique ne sont pas différenciés dans la transposition médiatique du livre au film – est construit par les voix *off* des personnages qui dialoguent sans être représentés à l'écran. Il est important de noter qu'il ne s'agit pas de la voix *off* de la cinéaste. Il s'agit des répliques des personnages en voix *off*; le ton des voix n'est pas neutre, ces voix sont « jouées » à la manière d'un théâtre radiophonique d'autrefois. Alors, cette performance des voix implique plusieurs médias « hébergés » au sein de ce processus médiatique : à la fois le théâtre radiophonique, fortement acousmatique, qui renvoie ainsi à l'oralité du conteur. C'est un processus qu'on peut par ailleurs associer à une mise en abyme médiatique. La performance des voix, dont le timbre et l'intonation assurent un cinéma narratif, prend part à cette construction du sens appréhendée par l'audio-vision. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une pièce de théâtre jouée et transmédiatisée par le micro, Duras semble créer, grâce à ce dispositif narratif, un laboratoire d'où

⁵³³ *Id.*

émerge un cinéma avec des personnages sans corps. À propos de la visibilité de la voix ou du son, Chion note ceci :

Dans un film, un son peut accomplir dès ses premières apparitions deux sortes de trajet : soit il est d'emblée visualisé, et ensuite acousmatisé, soit il est pour commencer acousmatique, et n'est visualisé qu'après⁵³⁴.

Chion explique que dans le premier cas on associe d'emblée un son à une image précise « qui pourrait apparaître plus ou moins nette dans la tête du spectateur, chaque fois que ce son sera réentendu en acousmatique : ce sera un son incarné, marqué d'une image, démythifié, classé⁵³⁵ ». Il cite l'exemple de la sonnette du tramway dans le film *Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson [1956]. Le second cas, d'après lui, est « cher aux films de mystère : Il entretient un suspense, une attente, et constitue donc en lui-même un procédé dramaturgique pur, analogue à une entrée en scène annoncée et différée (Tartuffe qui rentre, dans la pièce de Molière, au troisième acte)⁵³⁶. Il poursuit :

Il est assez courant, dans les films, que certains personnages à l'aura maléfique, importante ou impressionnante soient ainsi introduits par le son avant d'être ensuite jetés en pâture à la vision, désacousmatisés. C'est notamment sur l'opposition visualisé/acousmatique que repose cette notion fondamentale dans l'écriture audio-visuelle qu'est le hors-champ⁵³⁷.

Dans ce dispositif durassien, l'opposition visualisé/acousmatique s'applique autrement. On peut dire que les sons et les voix des personnages invisibles à l'écran sont visualisés dans cet espace hors-champ en faisant appel à la mémoire du lecteur-spectateur durassien. Dès qu'il est familiarisé avec l'univers fictionnel du « cycle indien » ou du film *India Song*, il sera prêt à visualiser les personnages dans l'espace et le temps que le film propose à sa manière. À cet égard, Duras révèle dans un entretien qu'il s'agit d'une stratégie pour pousser le public à « voir » : « Il m'a semblé qu'on pouvait aller plus loin dans une narration qui demandait le maximum d'effort au spectateur. Les spectateurs sont utilisés à 20, à 30% en

⁵³⁴ *Id.*

⁵³⁵ *Id.*

⁵³⁶ *Id.*

⁵³⁷ *Id.*

général. Moi, je rêve de les utiliser à 80%. Je crois que dans *Son nom de Venise*, ils sont utilisés à 80%⁵³⁸. »

Si tel est le cas, le dispositif met alors l'accent sur le corps du spectateur et de la spectatrice, c'est-à-dire qu'il joue avec sa mémoire (le « déjà-vu ») à travers la poétique du réemploi. Bien entendu, c'est également à travers la voix associée aux images que le public pratique sa perception de l'audio-vision. L'absence des corps contrastant avec la forte présence acousmatique de la voix. Comme le souligne Villeneuve : « Si pour la narratologie, la voix correspond au sujet de l'énonciation, à celui qui rapporte l'action et éventuellement à tous ceux qui participent à cette activité narrative, la voix de l'acousmètre — cette voix acousmatique dont on ne voit pas la source ainsi baptisée par Michel Chion — n'a pas pour fonction première de raconter mais de faire acte de présence et d'inaugurer l'imaginaire⁵³⁹. » Voilà donc une représentation fondée sur le dispositif durassien, lequel ne montre pas tout de la scène, mais évoque beaucoup plus. Dans ce dispositif créé par Duras, les sons, la musique et les bruits du film contribuent à la perception temporelle et spatiale.

Les bruits des perroquets, des oiseaux qui rappellent la forêt suggèrent au public un espace imaginaire puisqu'il n'est pas montré. Seuls les sons le contextualisent et le font ainsi exister. Le public est donc invité à construire mentalement cette histoire qui n'est pas explicitement déployée dans le film. Le chant vietnamien revient, la mendicante fait son apparition à travers la performance des voix, comme l'explique Royer :

India Song and *Son nom de Venise* dans *Calcutta désert* open with the voice of the beggar woman singing in an oriental language. The voice stops, breathes, starts laughing, then talks in the same oriental language. The semantic function of language is rendered ineffective, at least for the French ear, but its material characteristics are emphasised. The sonorities, the rhythm, the intonation, the pitch, the breathing pauses and what Barthes called 'the grain of the voice' are all we hear from the beggar, and these characteristics become the distinctive traits by which this woman, with no screen representation, is identified in the rest of the films. The beggar remains a disembodied voice throughout and comes back repeatedly, haunting the soundtrack and provoking each time in spectators an eerie feeling, disturbing and mysterious. The invisibility of the beggar, the long pauses between the foreign utterances,

⁵³⁸ Claire Clouzot et Absis Entretien avec Marguerite Duras « Son nom de Venise dans Calcutta désert ». Extrait du texte initialement paru dans *Écran* n° 49, 15 juillet 1976, pp. 62-63. [En ligne] <http://derives.tv/son-nom-de-venise-dans-calcutta/> Consulté le 19 octobre 2019.

⁵³⁹ Johanne Villeneuve, *Le bercail et la voix*, op. cit. p. 114.

the uncanny laughter and the songs contribute to the spectators' embodied reactions⁵⁴⁰.

Dans *La passion suspendue*, Leopoldina Pallota della Torre interroge Duras sur la relation entre *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Elle demande ce qui a amené Duras, après *India Song*, à tourner un autre film « qui non seulement utilise la même bande sonore, mais évoque les mêmes milieux, les mêmes atmosphères⁵⁴¹. » Sa réponse nous donne des pistes éclairantes sur le processus créateur dans lequel s'inscrit la poétique du réemploi et du recyclage :

Une certaine insatisfaction me hantait depuis quelques mois : la sensation de n'avoir pas clos le discours avec *India Song*, l'envie de dire autre chose. Tous les deux sont en tout cas la mise en scène parfaite de ce que j'avais imaginé en l'écrivant : la décadence de l'ambassade de France en Inde est déjà en soi, la fin du colonialisme, le désespoir des Blancs, l'exténuation d'un amour, le crépuscule, la mort que, enfant, je sentais, en passant dans ces rues⁵⁴².

Par conséquent, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* s'inscrit dans une poétique du recyclage. Comme nous l'avons déjà explicité, Duras réutilise des rushes d'*India Song* (le tournage dans le château) sur lesquels elle ajoute la voix et le récit du *Vice-Consul*. Même si ce film n'a pas pour objectif de donner suite à *India Song*, les procédés de reprise, de répétition et de réemploi qui constituent le film sont évidents. Cette poétique du réemploi est aussi présente dans la répétition de la bande-son qu'on retrouve dès l'ouverture du film. La bande-son renvoie directement au film *India Song*. La chanson en vietnamien qui marque l'ouverture d'*India Song*, avec laquelle le public durassien est déjà familier, évoque également l'image du lever de soleil qui marque le préambule de *India Song*. Cependant, et paradoxalement dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, aucune image ne renvoie au film *India Song*. Ainsi, la bande-son a pour fonction de créer une ambiance alors que les voix *off* et les dialogues assurent le déroulement du récit. Le récit se déploie à partir d'un dialogue entre le vice-consul et Lol V. Stein. Toutefois, les images qui montrent l'état des ruines du château, celles, extérieures, qui évoquent la désolation, à travers les paysages d'hiver, le ciel gris et les arbres, font en sorte que le public associe la décadence de l'ambassade de France à l'échec

⁵⁴⁰ Michelle Royer, *The cinema of Marguerite Duras: multisensoriality and female subjectivity*, op. cit., p. 91.

⁵⁴¹ Leopoldina Pallota della Torre et Marguerite Duras, *La passion suspendue*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 102.

⁵⁴² *Id.*

du vice-consul. Cet état des ruines, qui dessine l'esthétique du film, n'est donc pas anodin.

Tout chez Duras est fuyant : tant l'espace visuel du filmique que ce qui est montré dans le cadre. Le bâtiment exploré pendant deux heures au moyen du travelling n'est donc pas celui de l'ambassade de France situé à Calcutta, mais plutôt du le Palais Rothschild, localisé en dehors de Paris.



Fig. 9. Marguerite Duras. *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*. Capture d'écran⁵⁴³.

À propos du processus de création de *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, Duras avoue avoir fait la suite d'*India Song* pour bien boucler l'histoire. Néanmoins, cette affirmation reste ambiguë, car la persistance d'une œuvre inachevée caractérise la poétique durassienne :

[...] Sans *India Song*, je ne l'aurais pas fait. Mais l'innovation est plus importante, quand même, dans ce projet de *Son nom de Venise*. J'ai fait *Son nom de Venise* à partir d'un son identique. Ça n'avait jamais été fait dans l'histoire du cinéma. Et, au départ, personne ne comprenait ça. Que je me sois servie d'un son existant. Pour faire une image nouvelle. [...] Une fois fini *India*

⁵⁴³ Marguerite Duras. *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*. (Capture d'écran) Benoit Jacquot Vidéo. [1976], 113 minutes.

Song, ça a commencé très très vite. J'avais le sentiment qu'*India Song* n'était pas tout à fait achevé. Que quelque chose manquât à *India Song* pour que le film soit ce qu'il est. Et je crois que ce qui manquait à *India Song* ressemble très fortement à *Son nom de Venise dans Calcutta désert...*⁵⁴⁴

La musique d'*India Song* qui signale cette répétition fait entendre plusieurs voix simultanées. Puisque la bande sonore évoque d'autres récits durassiens, elle prolonge considérablement l'espace imaginaire du public qui doit tout associer dans un même univers : l'univers durassien.

Certes, la bande-son n'est pas autonome et les images du château en ruines sont en lien avec le récit. Ici, l'audio-vison fait bien son travail entre le champ et l'hors-champ dans la construction de l'espace filmique. En plus, si la voix *off* a une fonction, il s'agit bien de prolonger cet imaginaire sans lequel le film ne peut fonctionner.

3.6 Les voix voyeuses de *La Femme du Gange*

Sachant que, dans le processus de production analogique d'un film, la bande sonore est techniquement séparée de l'image, Duras fait du film *La Femme du Gange* un défi pour l'expérience spectatorielle. Dès le préambule du film, le public est averti, par la voix *off* de la cinéaste, de l'existence de deux films : « *La Femme du Gange*, c'est en quelque sorte deux films : parallèlement au film qui se déroule en images, se déroule un film purement vocal non accompagné d'images⁵⁴⁵... » Le film des voix que le film tissera, les voix narratives des femmes (la voix 1 est celle de Nicole Hiss et la voix 2 est celle de Françoise Lebrun, comme indiqué dans le générique), s'ajoute aux images, ou à ce que Duras appelle « le film d'image ». Par conséquent, elle propose une division essentiellement expérimentale : le film des voix serait donc isolé de celui des images. Il s'agirait ainsi d'un film centré sur l'écoute. C'est comme si l'espace cinématographique se divisait en deux parties : d'une part l'espace visuel et de l'autre l'espace sonore, les deux étant respectivement autonomes et n'établissant aucun rapport entre elles. Le « film d'image » serait décontextualisé du contenu de ce que la voix raconte. Duras soutient ici une supposée « autonomie » des voix par rapport à l'image. Elle affirme

⁵⁴⁴ Benoit Jacob éditions. [En ligne] <http://www.benoitjacob-editions.fr/sonnomdevenise.html> (Site consulté le 20 janvier 2020).

⁵⁴⁵ Marguerite Duras, *Nathalie Granger. Suivi de La Femme du Gange, op.cit.*, p. 103.

que les « deux films », c'est-à-dire celui de l'image et celui des voix, cohabitent sur la pellicule dans une « totale autonomie⁵⁴⁶ ». Cette affirmation de la cinéaste à propos de l'autonomie des voix par rapport aux images corrobore l'idée d'une bande-son séparée de la bande-image, idée qui a gagné du terrain dans les études durassiennes. Or, précédant le générique, la voix *off* de Marguerite Duras sur l'écran noir prévient :

Les deux voix *off* de femmes n'appartiennent aucunement aux personnages qui apparaissent dans l'image. On peut ajouter que les personnages qui sont vus sur l'image ignorent totalement l'existence des deux femmes dont l'histoire se manifeste uniquement par le dialogue qu'elles entretiennent. [...] Les deux films sont là d'une totale autonomie⁵⁴⁷.

Par ailleurs, Duras insiste sur la présence d'une voix extra-diégétique qui ne participe pas de ce que l'on voit à l'écran. Comme nous l'avons souligné, cette idée de l'autonomie des voix est soutenue par Madeleine Borgomano. Certes, le dispositif expérimental de *La Femme du Gange* accentue considérablement la dialectique du « dit » et du « montré ». Pour Michel Chion, cependant, le dit « appartient à la sphère verbale (les mots lus ou entendus prononcés par une voix diégétique ou hétérodiégétique) et le *montré* (ce qui relève du vu et de l'entendu concret et qui fait bien plus qu'environner et colorer et mettre en scène le dit, qui est la matière même du cinéma.⁵⁴⁸ » En ce sens, « la matière même du cinéma » fait appel à l'audio-vision pour que le film ait lieu. C'est le cas du film *La Femme du Gange*.

En effet, d'après Deleuze, il n'y a pas une seule bande sonore, mais au moins trois groupes sonores : les paroles, les bruits et les musiques. À l'inverse d'*India Song* et de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, films dans lesquels la musique est essentielle pour que le public puisse lier le film à d'autres récits durassiens, dans *La Femme du Gange*, en plus de la voix *off*, le silence et les bruits composent la bande sonore du film. Or, c'est la parole, la voix *off* et les personnages qui apportent au spectateur et à la spectatrice d'autres récits stratifiés : celui de *L'Amour, du Vice-consul*, du *Ravissement de Lol V. Stein*, soit les romans qui composent « le cycle indien ». Le bruit qu'on identifie dans les plans de plusieurs scènes où apparaît le

⁵⁴⁶ *Id.*

⁵⁴⁷ Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, DVD Benoit Jacquot Vidéo. [1979], 90 min.

⁵⁴⁸ Michel Chion, *L'audio-vision au cinéma*, *op. cit.*

personnage « fou » (Gérard Depardieu) renforce la présence du vide. En effet, il s'agit d'un bruit acousmatique dont on ne connaît pas la source. C'est bel et bien l'audio-vision qui travaille le lien en unissant l'espace visuel et l'espace sonore. C'est pourquoi, pour Gilles Deleuze, l'autonomie corroborée par la cinéaste fait l'objet d'une controverse. Deleuze éprouve effectivement des réserves quant à cette autonomie. Il attribue la dichotomie entre les films des voix et les films d'image à une « ironie » de la cinéaste :

Si bien qu'on ne croira pas à la déclaration de Marguerite Duras à propos de *La Femme du Gange* : les deux images ne seraient liées que par une « concomitance matérielle » toutes deux écrites sur la même pellicule et se voyant en même temps. C'est une déclaration d'humour ou de provocation, qui proclame d'ailleurs ce qu'elle prétend nier puisqu'elle prête à chacune des deux images le pouvoir de l'autre⁵⁴⁹.

Deleuze corrobore ici l'idée d'une audio-vision qui permet au public de construire le sens du film. D'après Deleuze, « l'heautonomie⁵⁵⁰ » de deux images [les films des voix et le film d'image] renforce la nature audio-visuelle de l'image. L'affirmation de Deleuze cherche à montrer que cette construction du sens se fait à travers l'espace de l'audio-vision et l'espace sonore et visuel, chaque espace renforçant l'autre.

Par ailleurs, c'est au moment du montage qu'apparaît le « deuxième film », le film des voix ajouté après le tournage. L'aspect expérimental du film l'éloigne du cinéma grand public auquel le public ordinaire est habitué. Ce n'est pas sans raison que Duras affirme que ces voix « ignorent la présence du spectateur ⁵⁵¹ ». Le cinéma étant un art qui relève du spectacle, serait-ce possible qu'un film soit conçu dans le but d'ignorer son public ? Expliquant l'hors-champ au public, Duras affirme : « Les voix parlent dans le même lieu que celui du tournage du film de l'image, mais pas dans la partie de ce lieu retenu par la caméra⁵⁵². » Or, ces voix ne se définissent pas par rapport à l'image et à l'écran, et ne se situent pas en fonction des éléments visuels de la représentation. Ces caractéristiques justifient ainsi son écart du « film d'image. » Cet hors-champ expliqué au « spectateur ordinaire », suivant la pensée

⁵⁴⁹ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., Kobo e-pub.

⁵⁵⁰ Notion philosophique qu'il emprunte à Kant et qui représente ce qui est préalable à toute autonomie. À cet égard, voir Dork Zabunyan, *Gilles Deleuze, voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 284.

⁵⁵¹ Marguerite Duras, *Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange*, op.cit. p.103.

⁵⁵² *Id.*

de la cinéaste, présente un certain regard condescendant envers le public du cinéma conventionnel, « celui qui ne sait pas lire, qui ne sait pas voir⁵⁵³ » comme elle l'affirme dans un entretien pour France Culture. En outre, l'existence de la dichotomie du « film des voix » et du « film d'image » est causée par la façon de procéder au tournage : « Le film d'images a été prévu, il sort d'un projet, sa structure a été consignée dans un scénario⁵⁵⁴. » Les archives révèlent que le processus de tournage, chez Duras, comme nous l'avons déjà signalé, est bouleversé dans la mesure où il ne s'inscrit pas dans la traditionnelle chaîne de production d'un film. En outre, effectuer un projet de film, pour Duras et l'équipe, n'était pas chose aisée. Qui plus est, l'aspect subversif de l'œuvre durassienne était déjà bien connu. La phase du montage était fondamentale au sein du processus, comme Duras elle-même l'affirme dans son entretien à Leopoldina della Torre :

- Quel rôle tenait pour vous la phase du montage ?

- Fondamental. La chambre noire où on coupe le film et où il se recompose dans la solitude et le silence, dans une lenteur douloureuse, ressemble au processus même de l'écriture : même cérémonial. Au cinéma comme sur la page, l'essentiel, c'est d'effacer. Tourner peu, rien que le nécessaire. En donnant au spectateur le moins à voir possible, et le plus à comprendre, à écouter⁵⁵⁵. »

La journaliste ne cache pas sa surprise : « À écouter ? » Et Duras dit : « En filmant, parfois je me rendais compte que tout ce que mes acteurs étaient en train de dire était moins important que le timbre de leur voix⁵⁵⁶. »

Le tournage du film *La Femme du Gange*, accompli dans un délai de moins de deux semaines en 1972, à Trouville-sur-Mer, est devenu le processus de production le plus chamboulé expérimenté par la cinéaste. De surcroît, c'est seulement au moment de monter le film que l'idée d'ajouter les voix au récit a surgie. Duras affirme, à propos de *La Femme du Gange*, que les décisions prises au montage, soit à l'étape de la post-production, ont déterminé le film. C'est donc lors de cette étape que « les films des voix » sont apparus. Pourtant, il n'est pas anodin qu'elle tente

⁵⁵³ Entrevue de Marguerite Duras par Michèle Baurin lors du Festival d'Hyères, en septembre 1979, diffusée par la Radio FR3 Côte d'Azur et disponible sur le site de France Culture, [en ligne]. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/marguerite-duras-festival-du-jeune-cinema-d-hyeres-1ere> [site consulté le 1er mars 2020].

⁵⁵⁴ *Id.*

⁵⁵⁵ Leopoldina Pallota della Torre, *La passion suspendue*, *op.cit.*, p. 94.

⁵⁵⁶ *Id.*

de l'expliquer dans l'avant-propos du livre : « Le film dit : le film des Voix n'a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l'image monté, terminé. Il s'est jeté sur l'image, a pénétré dans son lieu, est resté⁵⁵⁷. » Le film a donc été conçu à la manière de Duras, soit celle du cinéma expérimental, ou d'un film à petit budget.

Par ailleurs, Duras justifie l'emploi de la voix *off* dans le film. : « [Les voix] ne sont pas non plus des voix *off*, dans l'acception habituelle du mot : elles ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l'entravent, le troublent. On ne devrait pas les raccrocher au film de l'image⁵⁵⁸. » Certes, dans le cinéma conventionnel, la voix *off* facilite le déroulement du récit. Cette voix se situe dans l'hors-champ, un lieu qui a pour fonction de stimuler la perception du public dans la mesure où elle sollicite son imaginaire. Johanne Villeneuve élabore une réflexion sur l'hors-champ en s'appuyant sur les propos de Pascal Bonitzer dans *Le regard et la voix*⁵⁵⁹ :

Porter l'accent sur le hors-champ, comme *autre* de l'espace champ, « c'est [...] déplacer l'accent du regard vers la voix, libérer la voix de son asservissement à la scène réaliste de l'œil⁵⁶⁰ ». Davantage, donc, qu'un temps diégétique et un temps du récit racontant, la voix-*off* signale un espace où le secret peut aisément prendre place précisément parce que le hors-champ est une cache⁵⁶¹.

Cet espace caché, qui n'est pas explicite visuellement mais qui opère au niveau du sens, agit de telle sorte que le visuel ne limite pas la portée des « images » qui sont stimulées à travers l'imaginaire du public. C'est pourquoi Deleuze souligne que « l'image sonore est née, dans sa rupture même, de sa rupture avec l'image visuelle⁵⁶². »

À cet égard, en suivant le scénario de *La Femme du Gange* et en regardant le film, on est en mesure de comprendre ce que Duras appelle « le deuxième film », c'est-à-dire le film des voix. L'extrait ci-dessous concerne la première partie du film, au moment où le voyageur rentre à l'hôtel. Son image en plan américain disparaît,

⁵⁵⁷ *Id.*

⁵⁵⁸ *Id.*

⁵⁵⁹ Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, p. 23. Cité dans Johanne Villeneuve, « Le bercail et la voix. À propos de *The ThinRed Line* de Terrence Malick *op. cit.* p. 112.

⁵⁶⁰ Johanne Villeneuve, « Le bercail et la voix. À propos de *The ThinRed Line* de Terrence Malick *op. cit.* p. 112.

⁵⁶¹ Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, *op. cit.* p. 112.

⁵⁶² Gilles Deleuze *L'image temps*, *op. cit.* Kindle e-pub.

puis les personnages du Fou (Depardieu) et la femme habillée de noir marchent sur la plage et viennent vers L.V.S. qui est assise :

Le voyageur pénètre dans la cour, disparaît.

Les trois regards ne suivent plus. Ils arrêtent sur le point de disparition du Voyageur. Restent là, fixes.

Espace des sables qui contient l'*accident*. L.V.S. assise contre une barrière près du perron de l'hôtel, les yeux au sol. Arrêt sur cet endroit banal.

Lent émergement de la Femme et du Fou vers l'espace cerné. Ils se rapprochent de l'hôtel. Les voix parlent d'eux :

VOIX 2

Ils ont perdu la mémoire?

VOIX 1

Oui. Leur mémoire est maintenant dehors.

VOIX 2

Des cendres...

VOIX 1

Oui. Cette odeur de feu dans S.Thala le soir?

VOIX 2

Oui...

Ils arrivent encore. Ils vont vers L.V.S., se groupent autour d'elle. Ils sont arrivés au perron. S'arrêtent.

Les trois habitants, les fous, rassemblés, silencieux, regardent, immobiles, vers l'hôtel. La différence entre la nature des regards reste constante. Bruit de la mer, incessant⁵⁶³.

Les voix tissent un dialogue en *off*, ces voix qui racontent et peuvent tout voir, des voix acousmatiques qui sont dotées de pouvoirs :

Si pour la narratologie, la voix correspond au sujet de l'énonciation, à celui qui rapporte l'action et éventuellement à tous ceux qui participent à cette activité narrative, la voix de l'acousmètre — cette voix acousmatique dont on ne voit pas la source ainsi baptisée par Michel Chion — n'a pas pour fonction première de raconter mais de faire acte de présence et d'inaugurer l'imaginaire⁵⁶⁴.

⁵⁶³ Marguerite Duras, *Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 111.

⁵⁶⁴ Johanne Villeneuve, *Le bercail et la voix*, *op. cit.* p. 114.

Selon Michel Chion, les voix acousmatiques sont caractérisées par l'ubiquité – « elles sont partout. » « Sa voix sort d'un corps insubstantiel, non localisé, archaïque. Dans les films, le téléphone, la radio, ou l'ordinateur, servent souvent à incarner cette ubiquité. Ce n'est pas le cas des voix 1 et 2, mais elles peuvent tout voir :

Nulle créature n'est cachée devant cette voix dont on imagine qu'elle voit tout. Ici le fantasme obsessionnel ou paranoïaque d'une maîtrise totale de l'espace par la vue peut se déployer. Elle observe à travers un rideau qui sert à cacher le regard (Barthes). [...] Le lieu de l'hors-champ étant celui où l'on est censé tout voir, si l'acoumètre ne voit pas tout, alors c'est une exception bizarre (en rapport avec la scène primitive)⁵⁶⁵.

Ces voix sont aussi omniscientes dans la mesure où elles ont la capacité de tout savoir : elles possèdent une toute-puissance. « Le hors-champ est peuplé des voix qui commandent, envahissent et vampirisent l'image, de voix fondatrices et déterminantes qui ont tout pouvoir de guider l'action et de l'appeler.⁵⁶⁶ » Ces voix sont rattachées à l'image, elles participent de l'espace sonore et visuel, espace construit par le son et image, l'audio-vision, ou comme précise Gaudin, espace relié « au processus de compréhension imageante du spectateur⁵⁶⁷ ». Tous ces indices viennent donc contredire l'argumentaire de Duras quant à une séparation des films des voix et des films d'image. En consacrant un avant-propos au lecteur du scénario, ainsi que le préambule du film au spectateur, Duras s'amuse à le provoquer afin de privilégier un public « audio-vision » qui écouterait le « film des voix » et ferait travailler son imaginaire en regardant « le film d'image ».

3.7 Le processus créateur de *La Femme du Gange*

Dans les archives de Marguerite Duras déposées à l'IMEC, on trouve dans le dossier du film *La Femme du Gange* un script intitulé « Blue Moon ». Ce dossier nous permet de suivre la genèse du film *La Femme du Gange*. Il s'agit du premier état de scénario du film tourné en 1974, adapté du roman *L'Amour*. Dans cette ébauche

⁵⁶⁵ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Ed : Cahiers du Cinéma, 1982, p. 35.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁶⁷ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 176.

de scénario, le regard est un motif omniprésent et participe d'une poétique qui fait l'objet d'une transposition médiatique du livre au film :

Le voyageur marche. Son arrivée est accompagnée de trois regards :
Regard d'un homme (le fou), indifférent, mécanique.
Regard d'une femme, fort, intense curiosité.

Regard d'une autre femme (LVS), vide, pur : rien dedans que la vue immédiate, intégrale, sans références, sans passé.⁵⁶⁸

Dans la version achevée du scénario *La Femme du Gange*, publiée par Gallimard, ces regards sont articulés avec la marche du voyageur :

Au loin, un chant fredonné très bas par une voix de femme, *Blue Moon*. Blues, 1931.

Continue, marche, le voyageur.

Arrive sur un chemin de planches. Très longue ligne droite. Vide encore.

C'est le bord de la mer. Cet espace ce sont les sables. Jour blanc, lumière morte.

Ne regarde rien. Continue, marche au milieu des sables.

Regards :

Des regards suivent la pénétration du voyageur dans l'espace des sables. Son arrivée était suivie. Accompagnée par des regards.

Regard d'une femme habillée de noir, d'une intense acuité.

Regard d'un homme. Blond aux yeux clairs. Regard de la vue immédiate, intégral, sans références.

Non-regard d'une deuxième femme. Elle regarde le sol. Elle n'a pas vu le voyageur.

Continue le voyageur à avancer. Passe, circule entre les regards.

Voix : Le deuxième film commence. Le film des Voix⁵⁶⁹.

Le regard d'un voyageur qui marche renvoie à une caméra qui observe les regards des autres personnages, qui regardent, immobiles; il renvoie ensuite au regard du narrateur, puis au regard du public qui observe comment s'organise le récit et la mise en scène. Le regard et la perception sont des éléments essentiels pour définir l'espace de l'œuvre, tant cinématographique que littéraire. Elles sont ainsi fondamentales dans la création, quel que soit le média : le cinéma, le spectacle de théâtre, la photographie, la peinture. Le regard est au cœur du processus créateur durassien.

⁵⁶⁸ « Script Blue Moon » dans Dossier *La Femme du Gange*, Fonds Marguerite Duras, IMEC, France. Dossier 76DRS 17.23

⁵⁶⁹ Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, op. cit., p. 108.

Nous assistons à ce que Jean Cléder appelle une « ré-mediation⁵⁷⁰ » du récit littéraire au cinéma, plus précisément à un processus qui consiste à médier de nouveau : « ce qui me semble intéressant du point de vue de l'adaptation, c'est que le changement de médium modifie la nature de l'acte narratif [...]»⁵⁷¹ . » Si l'on revient au roman *L'Amour*, on se rend compte également que ce texte ne perd pas de vue sa référence intermédiaire, une scénarisation du texte littéraire.

On entend : le pas s'espace. L'homme doit regarder la femme aux yeux fermés posée sur son chemin.

Oui, Le pas s'arrête. Il la regarde.

L'homme qui marche au long de la mer, et seulement lui, conserve son mouvement initial. Il marche toujours de son pas infini de prisonnier.

La femme est regardée. (...) Se tient face à la mer. Visage blanc. Mains à moitié enfouies dans le sable, immobile comme le corps. Force arrêtée, déplacée vers l'absence. Arrêtée dans son mouvement de fuite. L'ignorant, s'ignorant.

Le pas reprend.

Irrégulier, incertain. Il reprend.

Il s'arrête encore.

Il reprend encore⁵⁷². »

La marche et l'errance des personnages qui se déroulent dans un rythme lent est transposée dans le film *La Femme du Gange*. Si l'on tient compte des catégories établies par Rajewsky, l'adaptation du texte au cinéma configure une transposition médiatique. Néanmoins, dans le passage du livre au film, la temporalité du récit littéraire de *L'Amour* n'est pas tout à fait abandonnée. Les plans fixes ne sont pas là par hasard. Duras indique, dans les génériques de *La Femme du Gange* : « Il n'y a rigoureusement aucun mouvement de caméra. Tous les plans sont fixes⁵⁷³. » Ainsi, la fixité des plans, alliés à l'immobilité des personnages, contribuent au rythme du film et à la perception d'un ralentissement du temps, portant à l'ennui. Les personnages dépossédés sont bloqués par l'oubli : le fou (l'homme de la plage),

⁵⁷⁰ À ne pas confondre avec la notion de Bolter et Grusin, la *remediation*, qui s'inscrit dans une perspective intermédiaire. Toutefois, au sein de la perspective intermédiaire, Lars Elleström utilise également la re-médiation dans le même sens que Jean Cléder.

⁵⁷¹ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma – Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, p. 145.

⁵⁷² Marguerite Duras, *L'Amour*, Paris, Gallimard, 1971, Kobo e-pub.

⁵⁷³ Marguerite Duras, *Nathalie Granger suivi de La Femme du Gange*, op. cit., p. 102.

la femme (habillée de noir), la jeune fille de S. Thala (Lol V. Stein) sont des personnages qui ne sont pas nommés, et qui sont en quête d'eux-mêmes comme dans le roman *L'Amour*. En plus, dans *La Femme du Gange*, c'est la parole qui joue ce rôle. Les voix *off*, puisqu'elles sont narratives, apportent un support au récit. Cet hors-champ compense l'immobilité des personnages qui errent, désirent, regardent, voient, oublient, se souviennent, deviennent, pour emprunter tous ces verbes à Duras, tel qu'indiqués dans sa préface⁵⁷⁴.

Le titre du premier état de scénario, *Blue Moon*,⁵⁷⁵ tire son origine du blues composé dans les années 1930 avec la voix de Billy Holliday et popularisé par le cinéma hollywoodien. Toutefois, la référence à la chanson dans le film a lieu lorsque Depardieu (le fou) la chante dans l'hôtel. Dans son processus créateur où s'inscrit des rapports intermédiaires, Duras fait dialoguer les paroles de *Blue Moon* avec le récit *La Femme du Gange*.

De plus, les bruits existent dans le scénario : « C'est une ville. Vide. Au loin, on dirait pourtant les rumeurs de la vie : cris, bruit de travail⁵⁷⁶. » Il s'agit de l'entremêlement des traces du langage théâtral :

Puis, sans transition, lumière crépusculaire. Ce sont les sables, la mer. Couleurs encore, mais obscures : bleu déjà noir de la mer, or déjà terni du ciel, vers le couchant. Immensité qui se ferme.

Silence long.

VOIX 1

Parfois, il ne vous vient pas l'envie de mourir?

VOIX 2, *temps*.

Oui.

⁵⁷⁴ Dans la préface intitulée « Le film des voix », Duras avance : « On les voit yeux fermés : elles sont dans cet espace noir – périmètre illimité – entre l'image et son spectateur, perchées, formes blanches mais détournées, visages inaccessibles tournés vers l'image regardée, d'une autonomie marine, irradiante. [...] Voix des femmes. Traversantes, circulantes, se coulent dans le corps du film, l'épousent, le noient dans leur chair, le recouvrent, en meurent. » Marguerite Duras, *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*, *op. cit.*, p.105.

⁵⁷⁵ À titre de curiosité, la chanson a été composée en 1934 par les Américains Richard Rodgers et Lorenz Hart et est devenue un standard de la ballade. À partir de 1949, la chanson connaît un succès grâce aux reprises de Billie Holiday, puis Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Chet Baker, Nat King Cole, Oscar Peterson, Elvis Presley, entre autres.

⁵⁷⁶ Marguerite Duras, *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*, *op. cit.*, p. 107.

Les coupoles du Casino municipal. Derrière, un ciel noir. Une voix d'homme dit les paroles de pacotille de *Blue Moon*. Les cherche, les trouve, les redit comme si elles avaient un sens.

Blue Moon... you saw me standing alone

Without a dream in my heart,

Without a love of my own.

Le ciel en mouvement.

La voix cesse tout à coup de chercher.

Des sirènes de police passent au loin.

Puis plus rien. De nouveau, rien. (plan abandonné)⁵⁷⁸

Ces frontières médiatiques très minces montrent les emprunts d'un média à l'autre – la transposition du texte théâtral au scénario contaminé par le littéraire et la citation des paroles de la chanson *Blue Moon* – les configurant comme une transposition médiatique. Il s'agit d'une sous-catégorie de l'intermédialité au sens restreint, proposée par Rajewsky. Bien que son approche intermédiaire soit centrée sur les études littéraires, les interactions entre les différents médias ne se limitent pas à l'intertexte qui relève de l'approche narratologique. En effet, son étude tient également compte des frontières médiatiques. De surcroît, si on essaie d'identifier les sous-catégories de l'intermédialité au sens restreint, notons qu'elles peuvent s'entremêler. Cela ne signifie pas que les catégories sont indépendantes, mais bien qu'elles puissent être liées entre elles ou se chevaucher dans une interdépendance. Or, les médias sont infiniment rapprochés grâce aux références. Dans le cas de *La Femme du Gange*, l'écriture scénarique emprunte à l'écriture littéraire et aux indications du texte scénique. Dans ces frontières qui nourrissent le processus créateur de Marguerite Duras, la référence médiatique de la chanson *Blue Moon*, envisagée comme titre dans le premier état du scénario, est médiatisée par la voix du personnage fou (Depardieu.).

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁷⁸ Marguerite Duras, *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange*, *op. cit.*, p. 115.

Ce sont également les emprunts au niveau de la bande sonore qui alimentent le récit de *Son nom de Venise* et du film *India Song*. En effet, ce procédé permet au public de lier les trois récits qui s'inscrivent dans cette référence intramédiatique. Dans *La Femme du Gange*, l'adaptation du roman *L'Amour* résulte de la transposition médiatique des éléments du récit. Or, le temps du récit se déroule dans la lenteur des actions. Dans le texte du roman, une référence intermédiatique au langage du scénario présente un mouvement qui oscille entre le texte littéraire, la pièce de théâtre et le scénario, sans pour autant laisser des traces qui indiqueraient la scène ou des éléments de tournage et de mise en scène.

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, que le processus créateur du cinéma durassien se nourrit également du *modus operandi* de son processus littéraire. Or, *L'Amour* est écrit au moment où Duras entamait ses premiers pas au cinéma. Notons que *L'Amour* appartient à un ensemble composé de deux romans, soit *Le ravisement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*. *L'Amour* emprunte à *Lol V. Stein* cette écriture de nature intermédiaire entre le littéraire et le scénarique. À cet égard, Florence de Chalonge, dans son article « Les manuscrits de *L'Amour* de Marguerite Duras : une écriture du premier jet », résultat de sa recherche aux fonds Marguerite duras à l'IMEC, nous révèle l'existence d'un scénario pour *Le ravisement de Lol V. Stein*. Chalonge affirme : « La première idée de l'auteur consistait en effet à vouloir écrire une version filmique du *Ravisement de Lol V. Stein*. (1964). [...] L'écriture de *L'Amour* emprunte alors une seconde voie : cette fois l'auteure projette de concevoir « une sorte de suite à l'histoire de Lol⁵⁷⁹. »

Par ailleurs, l'écriture de Marguerite Duras est contaminée par l'interférence des médias, son processus créateur étant déjà imprégné de ce croisement des frontières – littéraire, scénique, écranique. Certains procédés relèvent de la réflexion de l'écrivaine-cinéaste. Par exemple, le procédé de l'image noire, quelques années plus tard employées dans le film *L'Homme atlantique*, est déjà prévu dans la préface du livre *La Femme du Gange*. Cette image ne surgit donc pas par hasard, elle relève, d'une réflexion au sein même d'un processus créateur.

⁵⁷⁹ Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras, op. cit.*, Kobo e-pub.

3.8 La voix et le regard dans le film *L'Homme atlantique*

Si Duras affirme que les voix acousmatiques du film *La Femme du Gange* « ignorent le spectateur », que dirait-elle à l'égard de l'expérience du film *L'Homme atlantique* ? Or, dès l'ouverture du film, le public est confronté au cinéma « sans image », soit à une image noire. On peut entendre la voix de Marguerite Duras pendant deux minutes alors qu'apparaît en gros plan le visage d'Yann Andrea. À l'époque de sa sortie, en 1981, ce « film-scandale » d'après la critique fait l'objet d'une mise en garde dans un article écrit par la cinéaste dans le quotidien *Le Monde*⁵⁸⁰. Il s'agit d'un avertissement de la cinéaste qui vise à dissuader les spectateurs et spectatrices de visionner le film, car, selon Duras, « ils allaient s'ennuyer à mourir. Pendant presque toute sa durée (trente minutes sur quarante-cinq), l'écran reste noir.⁵⁸¹ » Serait-il possible que Duras aurait eu l'intention, avec cet article, de nous tromper en attirant l'attention sur le « vrai » spectateur, soit le spectateur actif, voire « émancipé », capable de « monter » le film et d'agencer la voix et les images ? L'utilisation de l'image noire, qui a pour fonction de priver le public de la représentation visuelle et ainsi d'optimiser son écoute, transgresse le principe même du cinéma traditionnel. On pourrait d'emblée évoquer le rapport nouveau média numérique de nature acousmatique, le livre-audio, un dispositif grâce auquel on écoute un récit raconté parfois par son auteure⁵⁸². De même, si l'on écoute seulement la voix *off* du film, il s'agit bel et bien de la lecture du texte *L'Homme atlantique*, avec la voix de l'auteure. Néanmoins, le changement de média implique que le public reste attentif au milieu. En effet, la voix *off* est médiatisée à l'écran, ce qui, forcément, change la nature du récit. Le dispositif du cinéma – incluant la salle obscure, la projection, la lumière, le son et le cadre qui contextualisent un milieu – fait en sorte que la nature même de l'expérience du public se voit modifiée. Lorsque l'on écoute un son en l'écartant de son contexte,

⁵⁸⁰ Il s'agit d'un article de Marguerite Duras publié dans le quotidien *Le Monde*, le 27 novembre 1981. Selon la note de Leopoldina della Torre, « une mise en garde, ou plutôt une mise en demeure, adressée au public au cas où il ne serait pas prêt à tolérer la demi-heure de noir absolu qu'il comportait. Elle recommande à ces spectateurs-là « d'éviter complètement de voir *L'Homme atlantique* et même de le fuir », mais aux « autres » « de le voir sans faute, de ne le manquer sous aucun prétexte ». Leopoldina della Torre, Marguerite Duras, *La passion suspendue*, op. cit., p. 150.

⁵⁸¹ Marguerite Duras, della Torre, *La passion suspendue*, op. cit., p. 93.

⁵⁸² Le livre-audio étant un nouveau média, son support change car sa matérialité est virtuelle : soit la liseuse, soit l'ordinateur, la tablette ou le téléphone portable.

ici l'écran, et donc s'il n'y a pas de rapport avec l'écran, comme le remarque Chion, « les voix magiques qui dans certains films nous fascinent, se ratatinent ou deviennent prosaïques⁵⁸³. » Par exemple, si l'on prenait la voix du film *L'Homme atlantique* pour l'ajouter à un support différent, comme un livre-audio, et que la voix ne maintenait alors plus aucun lien avec l'écran, elle perdrait son contexte, car c'est à l'écran « qu'elle rencontre le vide de sa présence⁵⁸⁴. » Dans la conception et le montage du film *L'Homme atlantique*, la projection entrecoupée par les images noires est déterminante dans cette expérience. Dans ce film, la manière dont la voix et le regard sont agencés dans l'espace cinématographique témoignent d'un véritable dispositif audio-vision. Comme le précise Sylvie Loignon :

Les passages au noir rythment le film à la manière d'un battement de paupière ou comme l'avancée de la mer dont la bande-son s'imprègne progressivement. Ces images noires appellent l'écoute de la profération du texte par Duras elle-même et, à partir de celle-ci, à partir des mots mêmes, la création de visions⁵⁸⁵.

Or, l'image noire ne fonctionne que dans le but d'interrompre la projection visuelle. Ici, le montage travaille sur le manque mais le noir est paradoxalement le « silence » de l'image, ses pauses. Lorsque l'écran est noir, le cadre, l'espace et la projection demeurent visibles, la voix acousmatique habite l'espace et le public doit s'investir dans son écoute de la voix. La voix de Marguerite Duras n'abandonne cependant pas l'image ; elle semble faire sa mise en garde et s'adresse au public pour le guider : « Vous ne regarderez pas la caméra. Sauf lorsqu'on l'exigera de vous. Vous oublierez. Vous oublierez. Que c'est vous, vous l'oublierez. Je crois qu'il est possible d'y arriver. Vous oublierez aussi que c'est la caméra. Mais surtout vous oublierez que c'est vous. Vous⁵⁸⁶. » Ainsi, la voix acousmatique du film *L'Homme atlantique* semble s'engager dans un double sens puisqu'elle confond la perception du public. En effet, la voix *off* suscite le doute lorsqu'elle s'adresse à Yann Andrea, l'acteur du film, et semble en même temps s'adresser au public :

Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaieriez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devriez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin. Vous me demandez : Regarder quoi ? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien,

⁵⁸³ Michel Chion, *L'audio-vision*, op. cit., Kobo e-pub.

⁵⁸⁴ *Id.*

⁵⁸⁵ Sylvie Loignon, *Les archives de Marguerite Duras*, op. cit., Kobo e-pub.

⁵⁸⁶ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, op. cit., p. 7.

ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique. Écoutez. Je crois aussi que si vous ne regardiez pas ce qui se présente à vous, cela se verrait à l'écran. Et que l'écran se viderait⁵⁸⁷.

Ce que le public voit à l'écran, à la suite de l'image en gros plan de Andrea, c'est le plan général de la mer en mouvement. La voix annonce que « l'écran se viderait, » l'image de l'océan est coupée pour donner suite à quelques secondes d'image noire avant que l'image de Andrea fasse sa réapparition : « Écoutez. Je crois aussi que si vous ne regardiez pas ce qui se présente à vous, cela se verrait à l'écran. Et que l'écran se viderait. Ce que vous serez en train de voir là, la mer, les vitres, les vitres dans les murs, vous ne l'aurez jamais vu, jamais regardé⁵⁸⁸. » En ce sens, la voix qui semble vouloir conduire Yann Andréa, ou, à l'inverse, la voix *off*, demeure sur le plan extradiégétique en s'adressant au public. Nous reviendrons sur cet aspect lorsque nous traiterons de l'opacité médiatique dans le chapitre suivant.

En outre, le regard et la voix articulés dans *L'Homme atlantique* configurent une poétique.



Fig. 10 Le plan de la mer de Trouville est alterné avec l'image noire. Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*.⁵⁸⁹

Le regard est ainsi agencé à ce que la voix qui raconte. Dans la poétique durassienne, le regard est couramment associé à la mer, laquelle connote un mystère, évoque une immensité, l'incommensurable. Paradoxalement, elle peut

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 8-9.

⁵⁸⁸ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1982, p. 9.

⁵⁸⁹ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, (capture d'écran).

représenter, selon les mots de Duras, la vie et la mort. Duras elle-même parle de la mer dans un entretien avec della Torre :

La mer est une des images, un des cauchemars les plus fréquents de ma tête. Peu de personnes, je crois, la connaissant comme moi, qui ai passé des heures à l'observer. La mer me fascine et me terrorise. Je suis épouvantée depuis l'enfance par l'idée d'être emportée par les eaux. Mais la vraie mer c'est la mer du Nord. Et seul Melville, dans *Moby Dick*, en rend par des mots, la terrible, menaçante puissance⁵⁹⁰.

Observer la mer devient l'exercice d'un peintre : voir la lumière, son mouvement, la cadrer. Duras regarde la mer à travers sa caméra. Dans le film et texte *L'Homme atlantique*, la mer et la caméra deviennent des motifs d'un jeu de regard qui oscille entre le littéraire et le cinématographique. Il existe donc un lien entre le regard du public et le regard de Yann Andrea, tel que le souligne Loignon :

Cela dessine le fonctionnement même du film : *L'Homme atlantique* est celui-là même qui retourne le regard absolu en aveuglement, quand précisément le film s'aveugle d'images noires – en cela il est aussi une figure du lecteur-spectateur⁵⁹¹.

Par ailleurs, la mer est au cœur d'une poétique du regard chez Duras, motif qui alimente son travail fictionnel, tel que mentionné dans le premier chapitre. La caméra est un appareil qui va ici médier le regard même de la cinéaste :

Je l'ai pris et je l'ai mis dans le temps gris, près de la mer, je l'ai perdu, je l'ai abandonné dans l'étendue du film atlantique. Et puis je lui ai dit de regarder, et puis d'oublier, et puis d'avancer, et puis d'oublier encore davantage, et l'oiseau sous le vent, et la mer dans les vitres et les vitres dans les murs. Pendant tout un moment il ne savait pas, il ne savait plus, il ne savait plus marcher, il ne savait plus regarder. Alors je l'ai supplié d'oublier encore et encore davantage, je lui ai dit que c'était possible, qu'il pouvait y arriver. Il y est arrivé. Il a avancé. Il a regardé la mer, le chien perdu, l'oiseau sous le vent, les vitres, les murs. Et puis il est sorti du champ atlantique. La pellicule s'est vidée. Elle est devenue noire. Et puis il a été sept heures du soir le 14 juin 1981. Je me suis dit avoir aimé⁵⁹².

Le dispositif de vision cadre le champ atlantique et met en scène la mer de Trouville. Il est confronté au regard du public, celui-ci devant alors se saisir de l'expérience du regard, saisir le récit, donc le film. La mise en scène décrite par la voix (« le chien

⁵⁹⁰ Leopoldina Pallota della Torre, Marguerite Duras, *La passion suspendue*, op. cit., p. 129-130.

⁵⁹¹ Sylvie Loignon, *Les archives de Marguerite Duras*, op. cit., Kobo e-pub.

⁵⁹² Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1982, p. 9.

perdu, l'oiseau sous les vents, vitres, murs ») dont la représentation est sous-jacente, est reconstituée par l'imaginaire du public.

Par conséquent, il s'agit d'un dispositif grâce auquel la perception du public est constamment sollicitée. Cette perception est certes audio-visuelle. La voix *off* du film *L'Homme atlantique* s'articule aux images; elle ne nie pas le cadre : « Si l'on peut parler d'une scène audio-visuelle, il faut poser alors que cette scène est largement délimitée, structurée par les bords du cadre visuel. Le son au cinéma est le contenu ou l'incontenu d'une image : il n'y a pas de lieu de son, de scène sonore préexistante déjà dans la bande-son – donc, il n'y a pas de bande-son, ni au sens perceptif, ni au sens esthétique⁵⁹³. », explique Chion.

Le montage du film fait alterner l'image noire, le gros plan de Yann Andréa, les images tournées dans l'hôtel (les rushes du film *Agatha et les lectures illimitées*) et les plans généraux de la mer de Trouville. L'image noire est une stratégie de la poétique filmique, puisqu'en privant le public de la représentation, le noir l'encourage à écouter et ainsi à reconstituer par lui-même le récit. Cette reconstitution tient compte du caractère imageant de la voix *off*. L'hors-champ évoque un espace complémentaire, c'est-à-dire que s'opère au niveau cognitif (sémantique, symbolique) et sensoriel du public. Bien entendu, la voix *off* et l'hors-champ complètent l'espace filmique cadré par caméra ainsi que par l'univers sonore. Il s'agit bien sûr d'une stratégie du dispositif durassien pour mettre en valeur le texte, la voix qui raconte.

Quant au texte *L'Homme atlantique*, il est publié en 1982, après la sortie du film. En comparaison aux textes des films précédents, il diffère de certains films durassiens où l'auteure mettait en scène un dialogue ou un scénario. Notons que le dialogue, auquel Duras est habituée en tant que scénariste, est utilisé dans certains films, notamment *La Femme du Gange*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, et même le film postérieur, *Dialogue de Rome*. Duras opte toutefois pour la totale absence de dialogue en utilisant le discours direct ou indirect dans les textes des court-métrages de 1979 : les *Aurélia*, *Les Mains négatives* et ensuite *L'Homme atlantique*. Ces textes conservent leur forme littéraire sans pour autant se plier au

⁵⁹³ Michel Chion, *L'audio-vision, op. cit.*, Kobo e-pub.

modèle d'un scénario. Pourtant, dans le dossier du film *L'Homme atlantique*, conservé à l'IMEC, la genèse du texte témoigne de l'intention d'un projet de film. Le film est inauguré, mais, par la suite, c'est un texte littéraire qui est publié, sans aucune trace d'indication de scénario. Comme l'écrit Sylvie Loignon, les archives « témoignent non seulement de l'hybridité de *L'Homme atlantique* mais aussi d'un mouvement de substitution de l'écriture à l'image⁵⁹⁴ ». Elle poursuit :

[...] les manuscrits conservés font état d'un découpage en plans avec des indications de durée pour chacun d'entre eux, des indications de jeu pour l'homme, incarnée par Yann Andréa – le prénom d'Yann figurant dans les feuillets, - ou encore l'indication de la musique qui accompagne l'apparition de celui-ci (la chanson populaire italienne *Ma come fanno i marinai*). Sont mentionnés également des passages au noir – ceux-là même qui envahissent le film réalisé et dont rendrait compte en partie la fragmentation du texte publié. Ainsi les manuscrits et le texte publié signalent, selon des modalités différentes, la discontinuité de l'œuvre et à l'œuvre⁵⁹⁵.

En effet, on peut noter l'aspect intermédial, dans ce processus créateur du film *L'Homme atlantique*, par ce mouvement qui permet d'osciller entre le littéraire et filmique, soit le mouvement de l'écriture à l'image. Or, le glissement du texte vers le film ou l'intention d'un projet de film est déjà signalée dans le découpage et les fragments du manuscrit : « Le seul plan décrit : Plan 1 « Yann entre dans le champ et s'arrête devant la mer⁵⁹⁶ ». Parmi les titres envisagés dans les premières versions de *L'Homme atlantique* figure « Le cinéma » :

Au verso d'une feuille figurant dans les « Notes préparatoires » (DRS 19.11) se trouve une liste de titres possibles : *La Rose ordinaire* ; *La Rose de Versailles* ; *Versailles* ; *Dieu* ; *Le Cinéma* ; *La Caméra* ; *L'Image* ; *L'Écran blanc*. Cette liste fait passer du processus de l'écriture, métaphorisé par la rose de Versailles, au rapport à l'image, comme si ce glissement représentait le surgissement par l'écriture de l'image – jusque dans son effacement. Dans les versions conservées, trois titres demeurent : *Le Cinéma* dans un premier temps, puis *Le Cinéma ou Dieu*, enfin *L'Homme atlantique*⁵⁹⁷.

Il n'est pas anodin que figurent, parmi les titres envisagés pour le film, *Le cinéma*, *La caméra*, *L'image*, *L'écran blanc*... En effet, tous ces titres mettent l'accent sur le dispositif audio-visuel. Cependant, dès la genèse du film et du texte, un projet intermédial entre le littéraire et le filmique implique un dispositif audio-visuel. Ce

⁵⁹⁴ Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, Kobo e-pub.

⁵⁹⁵ *Id.*

⁵⁹⁶ Dossier *L'Homme atlantique*, Fonds Marguerite Duras, IMEC, France.

⁵⁹⁷ Sylvie Loignon, *Les archives de Marguerite Duras*, *op. cit.*, Kobo e-pub.

dispositif, en mettant l'accent sur la relation singulière qu'entretient la voix et l'image, devient l'expression d'une poétique du regard. Duras, plutôt que de désassocier la voix du son, fait l'inverse : elle semble bien élaborer leur synchronie sans perdre de vue le regard du public.

3.9 Le « spectateur démonté »

On est d'accord avec Térésa Faucon qui souligne que « plus le dispositif audio-visuel rompt avec les habitudes perceptives et sensibles de la projection d'image en mouvement, plus le spectateur devra faire l'effort de s'y adapter⁵⁹⁸ .» Or, le spectateur imaginé par Duras est celui qui embarquera pieds joints dans cette expérience de la vision et de l'écoute, et qui regardera le film jusqu'à la fin. Rappelons-nous les dires de Faucon lorsqu'elle cite le passage de Didi-Huberman sur le spectateur « démonté », qui affirme que « le dispositif, les images démontent⁵⁹⁹ » :

comme la foudre démonte le cavalier, le désarçonne de sa monture. En ce sens l'acte de démonter suppose la déconcertation, la chute, le mot « symptôme » n'est pas très loin. Une image qui me « démonte » est une image qui m'arrête, m'interloque, une image qui me jette dans la confusion, me prive momentanément de mes moyens, me fait sentir le sol se dérober sous moi⁶⁰⁰.

Ainsi, l'agencement entre l'image et la voix, que l'on nomme dispositif audio-visuel, incite la perception du public. Ce dernier peut donc interpréter l'image noire à sa guise. L'image noire connote ainsi un manque et prive du regard le public. Selon Didi-Huberman, l'accent est alors mis sur l'expérience spectatorielle : « Démonter le spectateur c'est peut-être le recentrer brusquement sur sa corporéité, ou en appeler le sens de la vue, de l'ouïe, comme du mouvement et du toucher, un effet sensible de l'expérience inédite proposée par ces dispositifs audio-visuels⁶⁰¹ .»

Telle expérience synesthésique qui consisterait à « voir les sons » inscrit ce phénomène dans un véritable amalgame de sens qui incite les spectateurs et spectatrices à s'engager dans la sensorialité. Qui plus est, démonter le spectateur signifie le contrarier dans ses habitudes cinématographiques, c'est le sortir de son

⁵⁹⁸ Térésa Faucon, *Gestes contemporains du montage. Médium et performance*, Naima, 2017., Kobo e-pub.

⁵⁹⁹ *Id.*

⁶⁰⁰ *Id.*

⁶⁰¹ Térésa Faucon, *Les gestes contemporains du montage, op. cit.*

confort habituel. En effet, dans un film comme *L'Homme atlantique*, le montage bouleverse la séquence et l'enchaînement linéaire des plans, la manière dont les images s'associent. Ce qui nous importe le plus, c'est l'interstice entre deux images, à l'instar de l'image noire et du plan de la mer qui s'intercalent. Ainsi, le public est placé au cœur d'une expérience sensorielle, c'est-à-dire qui diffère de la perception courante, car le cinéma génère des sensations rythmiques, temporelles, kinétiques. Ces sensations, comme le souligne Chion, « empruntent indifféremment les canaux sonore et visuel⁶⁰². » Ainsi, plongé pendant quelques minutes dans le noir, sa vision aveuglée, la luminosité de l'image de la mer renforce l'idée du vide et du plein, en apparaissant soudainement dans toute sa clarté.

⁶⁰² Michel Chion, *L'audio-vision, op. cit.*, Kobo e-pub.

CHAPITRE 4

Le dispositif durassien : entre opacité et transparence

Les années quatre-vingts sont une période foisonnante pour l'œuvre de Marguerite Duras. En effet, les étés passés à Trouville, surtout celui de 1980, annoncent une production prolifique et favorisent non seulement l'écriture des chroniques pour le journal *Libération* et leur publication dans l'ouvrage *L'été 80*, mais, en plus, une pièce de théâtre, deux films et un texte-film. Sans oublier les promenades de fin d'après-midi avec la photographe Hélène Bamberger, au cours de ce même été, véritables déambulations dans la région de Trouville qui ont permis, quelques années plus tard, la publication d'un ouvrage marqué par le lien texte-image : *La Mer écrite*. Tous ces exemples témoignent d'une production sous le sceau d'un processus créateur à caractère entièrement intermédiaire, c'est-à-dire une œuvre traversée par plusieurs médias. Pour ce chapitre, une question s'avère primordiale : quel rapport le cinéma durassien des années quatre-vingts entretient-il avec les autres médias, notamment la littérature, le théâtre et la photographie ? Pour répondre à cette question, nous ferons appel à des notions proposées par des intermédialistes, telle la transmédiation de Lars Elleström. Nous questionnerons également en quoi la remédiation, notion proposée par Jay David Bolter et Richard Grusin, peut expliquer une telle relation entre les médias qui traversent le cinéma durassien.

Dans le film *Agatha et les lectures illimitées*, Marguerite Duras met en scène la pièce de théâtre *Agatha*. Le texte *Agatha*, à son tour, entretient un rapport étroit avec l'ouvrage de l'écrivain autrichien Robert Musil, à qui Duras vouait son admiration. Qui plus est, à l'ouverture du film, une page du livre est montrée en gros plan. Duras dévoile ici la médiation, soit son propre dispositif à même le jeu de la représentation. On comprend alors que, dans ce corpus du cinéma de Marguerite Duras, la représentation reste étroitement liée aux formes de médiation. Les effets de transparence et d'opacité sont des formes de médiation issues de l'art moderne que Bolter et Grusin s'approprient dans une perspective intermédiaire dans leur ouvrage *Understanding New Media*. Dans l'exemple ci-haut, le public éprouve un effet de transparence lorsque, placé face à l'écran, il accepte l'immersion dans

l'illusion du réel proposée par le jeu de la représentation. Or, dans une telle immersion, la perception du dispositif s'efface ; la médiation le rend transparent. À l'inverse, le public éprouve l'effet d'opacité lorsque, par exemple, dans un film 3D, il retire ses lunettes et se rend compte de la technique. Ici, la médiation rend le dispositif opaque. En définitive, la transparence propose l'illusion du réel alors que l'opacité dévoile le dispositif de représentation ou le dispositif technique, rendant ainsi son mécanisme visible. En outre, cacher ou exhiber la médiation du dispositif fait partie du jeu de la représentation. Si la littérature, le cinéma et le théâtre, en tant que médias, misent sur leur capacité de transparence, nous verrons comment le dispositif durassien dévoile sa propre authenticité au profit d'une expérience spectatorielle.

Il faudrait tenir compte que, dans une perspective intermédiaire, on privilégie les mécanismes et les processus qui contribuent à forger les perceptions, et dans ce sens, on s'intéresse à la médiation. Silvestra Mariniello observe que « la représentation implique la transparence de la technique et de la technologie, tandis que l'intermédialité insiste sur la visibilité de la technique, sur son opacité, et attire l'attention sur la médiation, la matière, la différence⁶⁰³ ». Voilà, ce que nous cherchons à préciser dans ce chapitre qui concerne la visibilité de la technique, donc à une *poiésis*, la manière dont le dispositif s'élabore, en plus de problématiser les mécanismes de la représentation.

Dans le cinéma durassien des années soixante-dix, la représentation implique non seulement le passage d'un média à l'autre, mais aussi l'enjeu d'un dispositif audiovisuel en faveur d'une expérience spectatorielle. D'une part, passer d'un média à l'autre chez Duras signifie bouleverser l'identité même du média cinématographique (dont l'image en mouvement et l'écriture du scénario figurent parmi les éléments qui ont contribué à instituer le cinéma), soit tout remettre en cause. D'autre part, en tenant compte de l'expérience spectatorielle durassienne,

⁶⁰³ Silvestra Mariniello, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Célia Vieira et Isabel Rio Novo [éd.], *Inter media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 11-30, p. 18.

dans quelle mesure la représentation joue-t-elle un rôle en « démontant » le spectateur et la spectatrice ?

Or, la représentation est transformée, voire réinventée, dans le cinéma durassien des années soixante-dix et quatre-vingts. Il s'agit d'une période durant laquelle émerge le cinéma expérimental en France et où certains principes fictionnels, tel que la mimesis, sont remis en question. D'après Francesco Casetti,

les années soixante-dix voient se développer une critique féroce aussi bien des formes dominantes que du concept même de représentation. L'illustration du monde à l'écran est considérée comme une illusion : elle prétend nous restituer les choses comme elles sont (alors que reproduire, c'est toujours transformer) ; elle cache les opérations qui sont effectivement en jeu (la présence de la caméra, le poids de l'idéologie) [...] ⁶⁰⁴.

D'après Casetti, « la représentation offre matière à débat, mais l'état d'esprit avec lequel elle est abordée change ⁶⁰⁵ » dans les années quatre-vingts. Tel changement est dû au travail de « démontage » qui relève des années 70, mais aussi « à la prise de conscience que la représentation est un piège. ⁶⁰⁶ » En effet, c'est par l'intermédiaire d'une déconstruction des formes narratives que le jeu de la représentation est remis en cause. Le cinéma durassien explore ainsi d'autres façons de représenter en dévoilant au public l'illusion de la transparence. Ces formes, appelées plus précisément formes dynarratives, sont utilisées par Duras dans le refus des règles d'un cinéma conventionnel. D'ailleurs, rappelons que le cinéma dynarratif a pour caractéristiques « de briser les diverses illusions du lecteur et du spectateur ⁶⁰⁷. » D'après Jacques Aumont, ces procédés rompent avec « l'illusion réaliste et référentielle », « l'illusion de la continuité », ainsi que « l'illusion de la transparence » et de la « neutralité du récit ⁶⁰⁸ » dans le seul but de distraire le public. En outre, les procédés dynarratifs permettent de le « sensibiliser au travail du signifiant narratif au lieu de le gommer ⁶⁰⁹. » Dans les films *Agatha et les lectures illimitées* et *L'Homme atlantique*, ce dernier ayant été réalisé avec les rushes du film précédent, la représentation oscille entre la transparence et l'opacité, brisant par

⁶⁰⁴ Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 261.

⁶⁰⁵ *Id.*

⁶⁰⁶ *Id.*

⁶⁰⁷ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, Kobo. (e-pub).

⁶⁰⁸ *Id.*

⁶⁰⁹ *Id.*

le fait même l'illusion de transparence en dévoilant au public les opérations d'opacité.

De plus, la genèse de l'œuvre durassienne démontre une forte indécision par son écriture hybride – largement commentée par la critique – mais aussi par rapport à une hésitation médiatique à même son processus créateur. Or, chez Duras, les possibilités que présentent la genèse d'une œuvre – c'est un livre, c'est un film, c'est une pièce de théâtre ? – si l'on pense à l'exemple de *Agatha et les lectures illimitées*, aussi bien que si l'on revient sur les quelques lignes qu'introduit le roman *L'amant de la Chine du Nord*⁶¹⁰, témoignent d'un tel flottement des projets et des désignations dans sa création. Concernant cette hésitation, on tiendra compte, dans ce chapitre, tant d'une « littéralité du cinéma » déjà connue que d'une « théâtralité du cinéma ». Pensons au film *Agatha et les lectures illimitées*, dont le texte est configuré comme une pièce de théâtre. Chez Duras, la porosité des médias rend les rapports entre le récit, la représentation et le support complexes. Les voies empruntées par les médias sont pourtant à double sens, comme en atteste Jean-Marc Larrue :

Que le cinéma des premiers temps ait largement emprunté au théâtre – ses stratégies narratives, sa frontalité, ses agents – tient aujourd'hui de l'évidence, mais que la télévision, fondée sur la technologie de la caméra et du film, ait davantage remédié le théâtre que le cinéma⁶¹¹.

Le phénomène de remédiation, telle que le conçoivent Bolter et Grusin, permet d'identifier dans la pratique durassienne ce transit des médias à double sens. En outre, bien que la littérature emprunte à des modèles narratifs spécifiques au théâtre et au cinéma, comment le cinéma durassien remet-il en question l'identité même du média ? Selon une perspective intermédiaire, « chaque média possède un certain potentiel d'expression et de narration (appelé "médialité" ou "médiativité") que définissent ses caractéristiques techniques, lesquelles constituent la marque de sa distinction, son identité, son opacité fondamentale⁶¹². » Ainsi, la

⁶¹⁰ « C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit. La voix qui parle ici est celle, écrite du livre. Voix aveugle. Sans visage. Très jeune. Silencieuse. » Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 17.

⁶¹¹Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 185.

⁶¹² D'après Farah Gharbi, cité par Routhier. Elisabeth Rouhier, « Perspective intermédiaire sur le motif de la disparition. Enjeux d'une poétique de la remédiation chez Perec, Modiano et Nolan », Université de Montréal, 2017, manuscrit. (thèse de doctorat), p. 70.

représentation sera au cœur de ce chapitre dans sa relation avec les médias, dans le passage du littéraire au filmique. Le cinéma durassien sera donc appréhendé, à partir d'une perspective intermédiaire, comme un dispositif. Le jeu de ce dispositif consiste, dans son rapport avec le public, à dévoiler le média ou à le cacher, soit à provoquer des effets de transparence ou d'opacité. De tels concepts, qui relèvent de l'art moderne, participent des pratiques durassiennes.

Par ailleurs, on considère que la relation intermédiaire que l'écrivain et cinéaste entretient au sein même de son processus créateur nous permet de mettre en lumière sa poétique, à la fois une littéarité et une théâtralité du cinéma. Ces aspects reposent sur la nature intermédiaire du cinéma durassien, au cœur d'une dynamique et d'un processus d'emprunts entre les médias. Comme l'affirme Aumont,

la notion de « mise en scène » vient du théâtre, et perdure dans une option toujours présente de soumission de l'art du film au récit et au drame; à l'opposé, les cinéastes n'ont cessé de chercher à inventer une approche proprement cinématographique de la scène et du scénique au point que la « mise en scène » a pu être brandie comme l'étendard d'un cinéma qui se vouait à « recréer le monde à partir de ce qu'il est ». Enfin, la mise en scène est aussi une technique, dont on met en évidence le lien fondamental avec la fiction⁶¹³.

Ainsi, en plus des emprunts entre les médias, le cinéma a repris le même principe élémentaire du théâtre : l'expérience spectatorielle. Le public est au centre de « l'acte de voir » ; toutefois, il faut tenir compte de ce qui diffère d'un tel acte de voir au cinéma. En effet, comme nous rappelle Aumont, une différence majeure avec le théâtre c'est le cadre. Le cinéma, puisqu'il offre des images délimitées par un cadre, ne montre pas ce que le théâtre peut montrer. Bien entendu, le public de théâtre ne se place pas devant un cadre, il ne se concentre pas sur une prise de vue qui découpe l'espace. Ainsi, le public du théâtre fait son expérience autrement. Le point de vue dans la salle est différent pour chaque spectateur et spectatrice indépendamment de son angle de vision dans la salle. Comme l'espace n'est pas délimité, ou du moins pas à la manière du cadre de cinéma, l'esprit du spectateur et de la spectatrice de théâtre peut vagabonder sur tel ou tel aspect, ou personnage dans la mise en scène, ou « au-delà de ce qui lui est montré ou expressément suggéré⁶¹⁴. » En plus, Aumont souligne dans la scène filmique l'importance du jeu

⁶¹³ Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2010, Kobo e-pub.

⁶¹⁴ *Id.*

des regards : celui de la caméra, celui du personnage et celui du public. Ce jeu des regards est exploré de manière singulière dans l'œuvre durassienne et nous y reveindrons au cours de ce chapitre.

4.1 La remédiation : « Le cinéma durassien existerait-il sans la littérature ? »

Les médias existeraient-ils sans la littérature ? Pourrait-on parler de « télévision », de « photographie », de « cinéma » ou du « numérique » sans que ces dispositifs aient aussi été construits, institutionnalisés et même parfois déconstruits dans l'imaginaire collectif par la littérature et son discours ? À l'heure où le numérique semble encore s'inventer, on vise à souligner le rôle du fait littéraire dans la construction de nos médias, qu'ils soient désormais défensivement sécularisés (c'est notamment le cas de la photographie, du cinéma, de la télévision ou du téléphone), totalement oubliés (comme la lanterne magique ou le théâtrophone) ou même entièrement fantasmés (à l'instar du téléphonoscope)⁶¹⁵.

À partir de cette réflexion menée lors du colloque « L'invention littéraire des médias » à Montréal en 2017, posons la question : le cinéma durassien existerait-il sans la littérature ? Selon l'archéologie des médias, le cinéma se présente comme la synthèse des arts, ce qui ne va pas sans dire que le théâtre occupe aussi sa place comme fédérateur des arts. Par ailleurs, on sait que ce média a fortement influencé l'écriture et les pratiques durassiennes, imprégnées par des procédés scéniques, ce qui nous mène à une deuxième question : le cinéma durassien existerait-il sans le théâtre ? C'est pourquoi, après observé le dispositif de *La Femme du Gange* et *India Song*, dans lesquels les pratiques textuelle, scénique et filmique s'entremêlent, nous remarquons que le film *Agatha et les lectures illimitées* met de l'avant la porosité des pratiques scénique et filmique. En considérant à la fois les médias et la situation du théâtre dans l'œuvre durassienne, la littérature en tant que média occupe évidemment la place d'une pratique textuelle, mais dans un rapport plutôt symbiotique avec les autres pratiques (scénique et filmique).

Dans une émission entièrement consacrée à l'œuvre de Marguerite Duras intitulée « Que le cinéma aille à sa perte », Jean Cléder révèle que Duras « s'est considérée comme une conteuse, la meilleure des conteuses et considérait aussi le cinéma

⁶¹⁵ L'article a fait l'objet de l'introduction des actes du colloque « L'invention littéraire des médias » qui a eu lieu à l'Université de Montréal, en 2017. Marcello Vitali-Rosati, Servanne Monjour, Thomas Carrier-Lafleur, André Gaudreault, « L'invention littéraire des médias », [En ligne], <http://sens-public.org/dossiers/1305/> [Consulté le 20 août 2019]

comme le lieu où pouvait s'exercer en quelque sorte, au mieux son talent de conteuse.⁶¹⁶ » Voici à cet effet quelques fragments d'un entretien de l'écrivaine :

Ce n'est pas seulement à partir de mes films que je fais d'autres films. Je crois que c'est à partir d'autres disciplines, par exemple de l'écrit. Parce qu'il ne faut pas imaginer des choses, il ne faut pas les chercher trop loin pour trouver que *India Song* ou *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, ce sont des expériences sur l'écrit. [...] Le cinéma relève de l'écrit, c'est ce qui m'intéresse mais les gens font qu'ils ne le savent pas. Donc, mon expérience porte si tu veux, sur cela⁶¹⁷.

Ce que Duras affirme sur le rapport entre l'écrit et le cinéma repose sans doute sur sa poétique, sa manière personnelle d'envisager son cinéma. Or, pour elle, le cinéma ne peut avoir lieu sans l'écrit. En effet, l'œuvre de Marguerite Duras dialogue bien souvent avec d'autres médias, tels que la photographie, la télévision, des médias que l'écrivaine encense et fait proliférer grâce à sa littérature. D'après Jacques Rancière, la littérature devient incontournable dans son rapport avec le cinéma. En tant que média, il ne s'agit pas d'affirmer que le cinéma remédie la littérature, mais que son existence est étroitement liée aux emprunts de ses modèles narratifs : « L'art du cinématographe ne peut être que le déploiement des puissances spécifiques de sa machine. Il existe à travers un jeu d'écart et d'impropriétés. C'est d'abord le rapport du cinéma avec cette littérature qui lui fournit ses modèles narratifs et dont il cherche à s'émanciper⁶¹⁸. » Ici, la réflexion de Rancière tient compte de l'importance de l'emprunt de la littérature par le cinéma, essentiel dans la construction de l'identité du média.

Dans la perspective d'une archéologie des médias, Jacques Aumont souligne quant à lui la présence du verbal dans le filmique suivant l'héritage du théâtre. Il expose alors la supériorité de la littérature en dépit du théâtre avant même la naissance du cinéma. Cette hiérarchie qui régnait à l'époque soulignait l'infériorité du théâtre, opposant la lecture au spectacle : « Lire un texte est un phénomène spirituel, actif

⁶¹⁶ Entrevue de Jean Cléder pour le podcast « La compagnie des auteurs », par Matthieu Garrigou-Lagrange, France Culture. L'entrevue intégrait la quatrième émission d'un programme sur l'œuvre de Marguerite Duras, émission intitulée "Que le cinéma aille à sa perte", 12/04/2018, [En ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marguerite-duras-44-que-le-cinema-aille-a-sa-perte> (Consulté le 23 octobre 2019).

⁶¹⁷ Podcast « La compagnie des auteurs », par Matthieu Garrigou-Lagrange, France Culture. L'entrevue intégrait la quatrième émission d'un programme sur l'œuvre de Marguerite Duras, émission intitulée "Que le cinéma aille à sa perte", 12/04/2018, [En ligne], <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marguerite-duras-44-que-le-cinema-aille-a-sa-perte> [Consulté le 23 octobre 2019].

⁶¹⁸ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, L'édition de La Fabrique, 2011, p. 7.

; le spectacle au contraire mobilise des moyens matériels, éphémères ; il suppose un destinataire passif, qu'il n'atteint que par le sens⁶¹⁹. » Corroborant ce propos élitiste à l'égard de la supériorité de la littérature, le cinéma, aux yeux de la critique de l'époque, serait « trop sensationnel, pas assez spirituel, le cinéma flatte le goût, dans ce qu'il a de plus grossier et de plus matériel, il transforme son spectateur en réceptacle passif, il est la distraction d'un peuple d'ilotes⁶²⁰. » La littérature est donc, selon Aumont, ce que le cinéma s'approprie, soit « l'appropriation du grand lieu du langage⁶²¹. » Notons que Duras exprime également dans ses entretiens une certaine condescendance à l'égard d'un spectateur jugé passif issu d'un cinéma conventionnel. En retour, elle propose un nouveau cinéma auquel participerait un spectateur actif, le cinéma étant une pratique à cheval entre le scénique et le littéraire. À cet égard, Jacques Rancière propose ainsi la notion de « spectateur émancipé », notion sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin.

En outre, il n'est pas anodin de constater que la critique du cinéma durassien a tendance à mettre de l'avant la littérature en affirmant, par exemple, que le cinéma pratiqué par Duras est un cinéma littéraire. De surcroît, la critique souligne la littérarité du cinéma en mettant l'accent sur le texte et la voix *off* qui serait la clef de sa poétique. Alors, comment est-il possible d'affirmer la littéralité du cinéma durassien tout en tenant compte d'une théâtralité du cinéma ? Dans un entretien du podcast publié sur France Culture, Marguerite Duras affirmait : « Un des problèmes qui m'intéresse le plus dans le cinéma c'est le dialogue, c'est précisément la théâtralité du cinéma.⁶²² » Rappelons que dans la trajectoire de Marguerite Duras, son insertion dans le milieu cinématographique comme scénariste se fait grâce à l'invitation d'Alain Resnais, l'enjoignant d'écrire les dialogues du film *Hiroshima, mon amour*. Pensons également au film *Dialogue de Rome*, dont l'idée originale est issue d'un dialogue. Ou encore au film *Agatha et les lectures illimitées* dans lequel les voix *off* de Marguerite Duras et Yann Andréa performant le texte de

⁶¹⁹ Jacques Aumont, *La mise en scène au cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

⁶²⁰ *Id.*

⁶²¹ *Id.*

⁶²² Entretien de 1966 véhiculé dans le podcast de France Culture [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marguerite-duras-44-que-le-cinema-aille-a-sa-perte> Consulté le 23 octobre 2019.

la pièce *Agatha*. Ainsi, la parole est au cœur de l'expérience cinématographique de Marguerite Duras.

Dans le rapport entre les médias, appréhender ces frontières d'interactions médiatiques et leurs échanges permet de déconstruire la hiérarchie et les catégories qui maintiennent un écart entre les médias : « Il [le numérique] nous invite également à ne pas placer la littérature dans une tour d'ivoire, mais, au contraire, à la considérer comme un média parmi les autres, variable comme eux, fait de chemins qui, toujours, nous amènent à explorer les frontières entre les mots et les choses, ainsi que celles qui séparent l'invention de la répétition, l'anticipation de la métamorphose⁶²³. » En tenant compte du processus de remédiation, les transferts qui s'opèrent à l'intérieur de l'œuvre durassienne – entre les pratiques scénique, textuelle et littéraire – sont à considérer comme des phénomènes synchroniques. C'est pourquoi les échanges et transferts ne s'appuient pas sur une verticalité. En outre, le littéraire n'est pas en tête de ce processus créatif. La remédiation est une notion formulée par Bolter et Grusin⁶²⁴ qui relève de la pensée de McLuhan,⁶²⁵ comme le souligne Larrue : « un média porte en lui les traces de médias antérieurs et les graines de médias à venir⁶²⁶. » Il poursuit :

Ce qu'ont démontré ces deux auteurs, c'est que la remédiation – « un média c'est ce qui remédie » – ne s'inscrit pas dans une pure successivité, comme le suggérait McLuhan : les médias ne cessent de se livrer entre eux à des transferts selon les modalités les plus variées.

Alors, si McLuhan mettait de l'avant une succession dans l'évolution linéaire des médias, idée à laquelle Bolter et Grusin s'attachent, il en résulterait l'idée du progrès.

⁶²³ Marcello Vitali-Rosati, Servanne Monjour, Thomas Carrier-Lafleur, André Gaudreault, « L'invention littéraire des médias », *op. cit.*

⁶²⁴ Jay Day Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press, 1999.

⁶²⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Critical Edition edited by W. Terrence Gordon, Berkeley, Gingko Press, 2011.

⁶²⁶ Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialités*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, Kobo e-pub.

Ainsi, au lieu d'opter pour une formule simpliste voulant que le cinéma « remédie » le théâtre, puisqu'il est né et institutionnalisé à la suite de ce média, nous préférons envisager le théâtre vidéoscénique comme un « hypermédia ». D'après Larrue,

le théâtre est non seulement un média – comme tous les autres arts (que Lars Elleström range dans la catégorie des « médias qualifiés ») –, c'est un média de médias ou, pour reprendre le concept de Chiel Kattenbelt, c'est un « hypermédia » en ce que, d'une part, il est composé de divers médias, techniques et technologies médiatiques, et d'autre part, il en préserve l'intégrité et ce que, en termes intermédiaires, on appelle l'opacité⁶²⁷.

Considérer le théâtre comme un hypermédia consisterait donc à mettre en valeur l'aspect technique et technologique, soit les médias de reproduction du son et de l'image qui se sont intégrés au théâtre. Larrue, quant à lui, souligne les emprunts du cinéma au théâtre, selon leurs aspects techniques et intermédiaires : « Si l'électricité, la photographie, etc. ont joué un rôle déterminant dans le développement du Cinématographe (le dispositif) puis du cinéma (la pratique médiatique), la coprésence des spectateurs (voir-ensemble) et la frontalité (être face au spectacle), qui étaient des caractéristiques comportementales du spectateur de théâtre, ont été transmises au spectateur de cinéma et adoptées par lui⁶²⁸. » De fait, la performance, la mise en scène, le jeu d'acteur, ou « toute une série des gestes narratifs et monstatifs ; le cinéma partage avec le théâtre. D'autre part, une science, un art, une sensibilité, et pourquoi pas, une qualité particulière, qui ne s'attacherait pas seulement à la réussite technique⁶²⁹ », comme le souligne Aumont.

Concernant l'identité médiatique du théâtre, l'effet de présence de l'acteur/l'actrice, sa performance et le public sont d'abord marqués par une distinction entre les aspects scéniques et écraniques. La coprésence au théâtre est définie comme « la symbiose qui s'établit entre la présence, comprise comme qualité attractive d'un acteur ou d'une actrice, son aptitude à attirer, comme par magnétisme, l'attention du public, et la présence sur scène devant un public également présent (autrement dit, la coprésence)⁶³⁰. » À ce propos, Larrue observe que le fait « que le théâtre soit

⁶²⁷ Jean-Marc Larrue, *Théâtre et intermédialité*, op. cit.

⁶²⁸ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 174-206, p. 185.

⁶²⁹ *Id.*

⁶³⁰ Jean-Marc Larrue, Giusy Pisano (dir.), *Le triomphe de la scène intermédiaire*, Presses de l'Université de Montréal, 2017, Kobo e-pub.

effectivement considéré comme un art de la coprésence, ainsi convenue – acteur / spectateur –, ne soulève guère des polémiques⁶³¹. » Larrue questionne cet aspect dit « authentique » et exclusif du théâtre, sa « valeur symbolique, essentialiste⁶³² ». Ainsi, d'une part, on constate l'existence de spectacles dont l'absence d'acteur et d'actrices vivants sur scène ne dérange pas la qualité du spectacle « et qui sont, pourtant, considérés comme des grands spectacles théâtraux⁶³³ » ; alors que, d'autre part, « cette présence essentielle, qui permettait cette présence magnétique, n'est pas une qualité exclusive au théâtre. La danse, l'opéra, le concert de rock, sont aussi des pratiques de la coprésence⁶³⁴. » En remettant en question l'authenticité et la supériorité ontologique, qualités attribuées à la coprésence dans l'identité théâtrale, Larrue soutient une autre forme de coprésence, la nouvelle expérience de la vidéoscénique, qui lie la technologie à l'humain.

Lors de son entretien avec la journaliste italienne Leopoldina della Torre, Marguerite Duras parle, sans la nommer directement, de la coprésence au théâtre. À propos de la question « Quelle est la différence entre une mise en scène au théâtre et un plateau de cinéma ? », elle répond : « Le théâtre ne sera jamais un produit industriel, c'est quelque chose de vivant, un risque qui se renouvelle tous les soirs. Le cinéma n'a rien à voir avec ses peurs, un film est vivisectionné et corrigé avant d'être offert au spectateur. Rien de hasardeux ni de fortuit.⁶³⁵ » Duras évoque ici la perte par l'art de sa fonction artistique, la perte de « l'aura » benjaminienne. Rappelons que Benjamin précisait ce concept d'aura en affirmant que plus l'œuvre d'art était technologiquement reproduite, plus son aura faiblissait⁶³⁶.

Toutefois, pour le cinéma, le discours essentialiste de la coprésence n'a pas lieu. Comme le souligne Rancière, « le cinéma est, à son image, l'art fusionnel, l'art qui réduit les éléments visuels et sonores à une même "unité-théâtre"⁶³⁷. » Or, c'est le cadre qui lie le public à une expérience de la perception tout à fait différente de

⁶³¹ *Id.*

⁶³² *Id.*

⁶³³ *Id.*

⁶³⁴ *Id.*

⁶³⁵ Marguerite Duras, *La passion suspendue*. Entretiens avec Leopoldina della Torre, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 107.

⁶³⁶ Voir l'ouvrage de Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011.

⁶³⁷ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 56.

celle du théâtre. Il s'agit en effet de cadrer l'image, de centrer le regard du public dans un champ ou un hors-champ. Les limites de la scène, comme l'observe della Torre, « tout le monde connaît : le déploiement total de l'imaginaire, seul le film le permet⁶³⁸. » Ainsi, le théâtre impose au public « un regard limité », comme l'affirme Duras, pourtant « c'est justement là, sa richesse⁶³⁹. » Néanmoins, comme le remarque Larrue, bien que le discours essentialiste ait longtemps dominé la pensée théâtrale, depuis quelques années la pratique de la videoscénique au théâtre a remis en question la coprésence : « Car, si cette scène a bien été celle de la coprésence de l'acteur et du spectateur, elle a également été celle d'une autre coprésence, tout aussi déterminante : celle de l'humain et de la technologie⁶⁴⁰. » En effet, la présence de l'acteur et de l'actrice sur scène peut être remplacée par la projection de la vidéo ou même de la voix comme ressource sonore, soit une présence hors-champ. Il s'agit là du concept de théâtre comme hypermédia.

Il faut aussi tenir compte du fait que les médias partagent une coprésence d'imaginaires :

À leurs débuts, il est notoire que le phonographe, le Théâtrophone, le Cinématographe, la radio et plus tard la télévision croisent plusieurs histoires : celles de la lanterne magique, de la littérature, du théâtre populaire, de la photographie, de la bande dessinée, du music-hall, de la pantomime, de la chanson, de l'opéra, de l'opérette, etc⁶⁴¹.

Nous remarquons que l'œuvre durassienne profite ainsi de l'héritage du croisement de ses imaginaires. Par exemple, l'absence d'acteurs et actrices dans les courts-métrages évoque une présence sonore à travers la voix *off*. À l'inverse, les acteurs et actrices, notamment dans le film *Agatha et les lectures illimitées*, offrent une performance muette, faisant ainsi ressentir une plus grande résistance par rapport à la mise en scène du cinéma conventionnel. Larrue et Pisano soulignent par ailleurs ce phénomène de croisement des imaginaires :

Le croisement des imaginaires issu de ces formes et ces pratiques n'a pas enfanté que des nouvelles thématiques ni déclenché la dynamique des adaptations (souvent réciproques), il a avant tout engendré une nouvelle conception de la mise en scène et du spectacle de masse, au moment même où

⁶³⁸ Marguerite Duras, *La passion suspendue*, *op cit.* p. 107.

⁶³⁹ *Id.*

⁶⁴⁰ Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano, *Le triomphe de la scène intermédiaire*, *op. cit.*

⁶⁴¹ *Id.*

des nouveaux médias émergent et permettent de revivifier la rencontre entre l'imaginaire du créateur et celui du spectateur⁶⁴².

C'est donc le public qui doit mobiliser toute son imagination pour que le film ait finalement lieu.

4. 2 Les médias et le cinéma durassien

En 1985, dans son appartement sur la rue Saint-Benoît à Paris, Duras partageait son point de vue sur l'avenir de la société qu'elle imaginait envahie par la présence des médias. Dans un entretien, probablement véhiculé à la télévision, elle explique sa vision des années 2000 :

Je crois que l'homme sera littéralement noyé dans l'information. Dans une information constante, sur son corps, sur son devenir corporel, sur sa santé, sur sa vie familiale, sur son salaire, sur son loisir. Ce n'est pas loin du cauchemar. Il n'y aura plus personne pour lire. Ils verront de la télévision. On aura des postes partout, dans la cuisine, dans le *water-closet*, dans le bureau, dans la rue. On ne voyagera plus, ce ne sera plus la peine de voyager⁶⁴³.

On comprend ici le souci de l'écrivaine dans le contexte des années quatre-vingts, période où l'avenir du cinéma paraissait particulièrement menacé tant par la mutation progressive de l'argentique vers le numérique que par l'avènement d'un nouveau média : la vidéo. Voilà le sujet d'inquiétude de Duras : l'évolution technologique qui favorise l'émergence d'un nouveau média bousculerait non seulement l'identité et l'existence du cinéma, mais aussi toute une culture fondée sur l'écrit. Nous passons du livre à l'écran, du lecteur au téléspectateur, et nous finissons notre course dans le contexte d'une société de l'information. Or, il n'est pas anodin que la vidéo arrive dans la mouvance d'un questionnement sur la « crise du cinéma ». En effet, le passage de l'argentique au numérique est une période qui annonce la mort de la pellicule, particulièrement celle du format 35 mm, et aussi celle du dispositif de projection dans la salle de cinéma, de même que celle de la pellicule comme support d'enregistrement. La prémonition de Duras fait écho à ce que Philippe Dubois constatait deux décennies plus tard, en 2009, dans l'ouvrage *Oui, c'est du cinéma* :

⁶⁴² *Id.*

⁶⁴³ « Marguerite Duras » à propos de l'an 2000 [en ligne] <https://www.ina.fr/video/I04275518> [Consulté le 12 janvier 2019.]

Le cinéma est dans les musées, les galeries d'art, au théâtre, à l'opéra, dans les salles de concert, de plus en plus. Dans les bars, les cafés, les restaurants, les « boîtes ». Il est dans les bureaux, dans les lieux de travail, de passage ou d'attente. Il est dans les maisons, dans toutes les pièces. Il est dans les avions, les camions, les taxis, les trains, les quais de gare. Sur les murs de la ville et sur nos téléphones portables⁶⁴⁴.

Or, Gaudreault et Marion soulignent dans *La fin du cinéma ?* le bouleversement provoqué par l'arrivée de la vidéo qu'ils désignent comme l'une des morts du cinéma. Toutefois, si, dans son entretien, Duras prédit la multiplication des écrans – qui est en plein essor aujourd'hui, notamment avec Internet – c'est bien la conséquence d'une transformation technologique ayant lieu au début de son développement dans les années quatre-vingts, soit une révolution numérique qui bouscule toujours la trajectoire du cinéma en tant que média :

La crise engendrée par l'avènement du numérique n'est pas le premier bouleversement à survenir au royaume du septième art. Il faut le dire et le redire, inlassablement : *toute l'histoire du cinéma a été régulièrement ponctuée de moments de remise en question radicale de l'identité du média*. Ce que l'on a appelé pendant plus d'un siècle cinéma a en effet connu au cours de son histoire une série de mutations technologiques successives. Que ce soit au moment du passage au parlant ou encore lors de l'introduction des formes larges – pour ne citer que deux exemples –, chacune des technologies nouvelles a, à sa manière, progressivement et durablement bouleversé les pratiques de production et de diffusion des œuvres, ainsi que leur réception par les spectateurs⁶⁴⁵.

L'arrivée de la vidéo n'annonce donc pas seulement un bouleversement dans la chaîne de production du cinéma, mais aussi dans les pratiques cinéphiliques.

Bien que les festivals de films persistent, l'avènement de la vidéo modifie considérablement le rapport à la cinéphilie. L'innovation technologique qui permet d'enregistrer des émissions de télévision et la sortie des films en vidéocassettes impose de nouvelles habitudes de consommation et entraîne également de nouvelles pratiques cinéphiliques. De nouveaux accessoires comme la télécommande, l'appareil vidéocassette, le format VHS, le magnétophone, appartiennent désormais à la domestication du cinéma. La facilité d'accès au film – la possibilité de louer la vidéocassette de son choix dans un club vidéo ou même

⁶⁴⁴ « Introduction/Présentation », dans Alessandro Bordina, Philippe Dubois et Lucia Ramos Monteiro (dir.), *Oui, c'est du cinéma/Yes, It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement/Forms and Spaces of the Moving Image*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2009, p. 7.

⁶⁴⁵ André Gaudreault, Phillippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, Kobo e-pub.

de l'acheter dans un magasin – favorise également une domestication de la cinéphilie. Ce phénomène vide drastiquement les salles de cinéma. De même, la possibilité de posséder son propre répertoire de films (collection) se présente parmi de nouvelles pratiques cinéphiliques. Bref, la vidéocassette dé-ritualise l'expérience de la salle de cinéma tout en remettant en cause les origines spectaculaires et attractives du cinéma. En effet, le public préfère parfois attendre la sortie d'un film en vidéo plutôt que d'accomplir le rituel de la salle obscure.

À la fin des années quatre-vingts, les films de Marguerite Duras, auparavant projetés dans des festivals et de petites salles de cinéma, font l'objet d'une édition vidéographique critique. La critique durassienne souligne positivement ce tournant. À cet égard, Pascal-Emmanuel Gallet mentionne dans l'avant-propos de *La Couleur des mots*, le changement induit par la vidéocassette dans la perception de l'œuvre cinématographique de Marguerite Duras. Or, les fonctions *backward* et *forward* qui permettent de voir et de revoir un passage du film, de revenir en arrière ou d'avancer, sont comparées à ce qui advient lors de la lecture d'un livre : « Nous devenions des lecteurs-spectateurs des films⁶⁴⁶ ». Regarder un film, « le lire comme on lit un livre, en revenant en arrière, en s'arrêtant sur un passage en le feuilletant ⁶⁴⁷», même si cela « ne remplacera l'émotion et la magie d'une bonne projection dans la pénombre d'une salle, mais toute la complexité des relations actives qu'autorise la lecture des grandes œuvres écrites⁶⁴⁸ ». Sa comparaison optimiste entre le livre et la vidéo fait ici écho à celle de Marguerite Duras, cependant moins optimiste quant à un possible effacement de la culture écrite face à l'affirmation d'une culture technologique en constante transformation.

Ainsi, la prémonition de Duras rend compte de la présence des médias et de la technologie impliquées dans nos vies. La transmédialité ne perturbe pas seulement cette chronologie ; elle nie la primauté de la technologie. Comme l'assure Jenkins, intermédialiste de la culture de la convergence, l'histoire nous enseigne que les vieux médias ne meurent jamais ; ce qui meurt ce sont simplement les outils que nous utilisons pour accéder au contenu, ce qu'il appelle « des technologies de

⁶⁴⁶ Dominique Noguez, Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, Paris, Benoît Jacob Éditions, 2001, p. 7.

⁶⁴⁷ *Id.*

⁶⁴⁸ *Id.*

livraison⁶⁴⁹ ». Ainsi, il fait la distinction entre médium et technologie de diffusion. Par exemple, le son en tant que médium est enregistré soit en MP3, ou sur un autre format utilisé comme une technologie de diffusion. De même, pour l'image, plusieurs technologies étaient mises au service de sa diffusion : le film 35mm, la vidéo ou le numérique.

4.3 Une poétique de la transmédiation

Nous avons déjà explicité dans le premier chapitre que les phénomènes nomades, tels que les transferts impliqués dans le passage d'un média à l'autre, par exemple du littéraire au filmique, sont au cœur des pratiques durassiennes. En s'inscrivant dans une perspective de migration ou de déplacement, l'opération des transferts suggère une transformation lors du passage entre les médias. Telle opération implique, certes, des reprises, des répétitions mais également des transformations. Au sein de la dynamique intermédiaire, la transmédialité⁶⁵⁰ est un type de *media transformation* selon Lars Elleström. Assurément, dans le passage d'un média à l'autre, les transferts, les échanges et les emprunts sont au cœur d'un processus de transmédiation. Afin de distinguer les relations intermédiaires des relations transmédiales, nous faisons appel à la réflexion de Lars Elleström. Alors que Rajewsky⁶⁵¹ aborde la transmédialité selon une approche narratologique (du côté des études littéraires), les idées d'Elleström sont divergentes sur quelques points. Comme Rajewsky, Elleström distingue les relations intermédiaires (entre différentes sortes de produits médiatiques), des relations intramédiales (relations établies entre des produits médiatiques similaires). De plus, Elleström établit une division selon deux perspectives principales. En premier lieu, la perspective synchronique insiste sur la coexistence des médias. Selon cette dernière, les médias sont compris, comparés et analysés en termes de combinaison et d'intégration de leurs caractéristiques médiatiques fondamentales. Par exemple, le théâtre partage des traits communs avec le cinéma, comme la mise en scène. La perspective

⁶⁴⁹ Voir Henry Jenkins, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, trad. de l'anglais par C. Jaquet, Paris, Armand Colin/Ina Éd., coll. Médiacultures, 2013 [2006].

⁶⁵⁰ Afin d'éclairer cette terminologie, il faut tenir compte du fait que Lars Elleström préfère le terme « transmédiation », identifié comme un processus et une catégorie de *media transformation*. Toutefois, on trouve dans les textes d'Irina Rajewsky uniquement l'usage du terme « transmédialité ». Pourtant, ces auteur.e.s ne divergent pas vraiment quant à définition des deux expressions.

⁶⁵¹ Nous avons discuté les idées de Rajewsky dans le premier chapitre.

diachronique, quant à elle, se concentre sur le transfert et la transformation des caractéristiques des médias. Ainsi, dans la dynamique intermédiaire, Elleström souligne à la fois le développement des médias (l'axe diachronique) et leurs modes de coexistence (l'axe synchronique). Elleström propose une compréhension des médias qui inclut l'existence d'un écart temporel entre les produits médiatiques, les types de médias et les traits médiatiques : « This temporal gap may either be actual, in terms of different times of genesis of media, or a gap in the sense that the perceiver construes the significance of a medium on the basis of previously known media⁶⁵². » Il identifie donc cet écart (temporel ou une lacune dans le sens) dont la perception reconnaîtrait la signification du média en se basant sur ceux connus antérieurement. Par exemple, la critique ou l'article concernant un film entretient un écart temporel avec celui-ci, donc sa relation est transmédiale et s'effectue dans une perspective diachronique ayant lieu entre le média source et la cible. On peut également penser à l'adaptation d'un texte littéraire dont le produit est un film. En effet, un texte de théâtre peut être représenté par différents médias, soit par la voix, par le texte lu et performé à la radio autrefois, soit par un film. Il faut cependant tenir compte du fait qu'un transfert de média entraîne au moins un certain degré de transformation : « There are no media transfers that do not entail at least some degree of transformation; sometimes, media transfers necessarily involve a great deal of transformation – indeed, which can be an asset as well as a problem⁶⁵³. » Ainsi, des exemples contemporains d'adaptations, telle la littérature adaptée en bande dessinée, notamment *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust⁶⁵⁴, et la bande dessinée adaptée au cinéma, dont le film *Les aventures de Tintin* (2012) réalisé par Steven Spielberg, sont de bons exemples de transmédialité.

Dans le contexte de *media transformation*, Elleström distingue la transmédiation du *media transformation*. Ainsi, la réflexion d'Elleström insiste sur le fait que la transmédiation est une catégorie de la transformation du média, c'est-à-dire que

⁶⁵² Lars Elleström, Niklas Salmose (dir.), *Transmediations: Communication Across Media Borders*, London, New York, Routledge, 2020, p. 1.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁵⁴ *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust est une série de bande dessinée de Stéphane Heuet adaptée des romans de Marcel Proust. La série est divisée en 7 volumes. Le premier, Combray, a été publié en 1998 et le dernier, *Autour de Madame Swan*, en 2019.

lors du processus d'échanges et de transferts entre des différents médias, un degré de transformation a lieu.

La notion de transmédiation d'après Elleström n'implique pas seulement une remédiation, c'est-à-dire médier plusieurs fois – notion sur laquelle il insiste quant à sa différence avec la notion de remédiation de Bolter et Grusin. La transmédiation implique une sorte de transformation du média (*media transformation*), justifiant l'utilisation du préfixe *trans*. Il s'agit de médier à nouveau à l'aide d'un autre média dont la technique diffère du média d'origine (ex. une chanson qui devient un vidéoclip). Toutefois, la seconde forme de transformation du média (*media representation*) se distingue de la transmédiation :

Whereas transmediation is about “picking out” elements from a medium and using them in a new way in another medium, media representation is about “pointing to” a medium from the viewpoint of another medium. In other words, whereas in transmediation the “frame” is not included in the transfer from one medium to another, it is in the case of media representation⁶⁵⁵.

Elleström poursuit son explication : « For instance, a film representing a theatre performance (a film that includes a theatre performance in its story) can be understood in terms of *media representation*; however, a film whose story closely resembles that of a theatrical play should instead be understood in terms of transmediation⁶⁵⁶. » La réflexion et les catégories identifiées par Elleström nous indique quelques pistes d'analyse pour mieux appréhender le film *Agatha et les lectures illimitées*, un exemple clair de transmédialité entre le théâtre et le cinéma dont nous discuterons plus loin.

Afin d'éclairer la notion de *media representation*, nous feront appel au court-métrage réalisé en 1980, assez connu de la critique : *Les photos d'Alix* de Jean Eustache⁶⁵⁷. Cet exemple s'avère pertinent pour deux raisons. La première est une

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁵⁶ *Id.*

⁶⁵⁷ Jean Eustache est un cinéaste français dont le film le plus connu, *La maman et la putain* (1973), met en scène les aventures amoureuses du personnage joué par Jean-Pierre Léaud. Son film obtient le grand prix spécial du jury au festival de Cannes 1973. De surcroît, tel exemple met en lumière le film d'un cinéaste contemporain de Duras. Bien que la poétique du cinéma de Jean Eustache s'éloigne de celle Duras, son cinéma présente toutefois quelques similitudes avec le cinéma durassien. D'abord, Eustache pratique un cinéma à petit budget, un cinéma de la marge, réalité avec laquelle Duras était familière. Les films de Jean Eustache ont été projetés au Festival d'Hyères dans les années 1970, festival également connu de Marguerite Duras qui y a présenté quelques-uns de ses films.

parenté entre les deux médias dont les éléments de leur pratique – notamment le cadrage, l'éclairage et la composition des plans – sont essentiels à leur langage. La deuxième concerne l'effet d'opacité et transparence discuté à travers la technique de l'image photographique dans ce court-métrage. De fait, l'effet de transparence que produit l'illusion du réel techniquement manipulable tant en photographie qu'au cinéma permet à la médiation d'osciller entre la transparence et l'opacité. Dans *Les photos d'Alix*, une photographe dévoile à son ami les trucages et la technique de ses travaux à travers les commentaires qu'elle tisse avec chaque image. Son discours provoque un écart par rapport à ce que le public voit dans les images. Par exemple, l'image d'un homme assis sur un canapé⁶⁵⁸ fait l'objet d'une manipulation technique en laboratoire, ce qui donne l'impression d'une image d'un homme dans une piscine. Comme le souligne Jean Cléder, qui a fait de ce court-métrage l'objet de ses réflexions, « l'écart entre l'image livrée à la perception du spectateur et son expertise verbale augmente donc jusqu'à l'épuisement de la série. Dans ce court-métrage, la contradiction qui s'impose progressivement entre l'image fixe et son commentaire interdit la contextualisation, le rétablissement d'une chronologie et l'élaboration d'un récit : l'explication provoquée par la photographie *légende* mal la photographie désignée⁶⁵⁹. » Si Cléder avance que « la solidarité du texte et de l'image se défait », on peut également souligner qu'un tel écart remet en question la transparence du dispositif proposé – soit que la photographie serait capable, aux yeux du public, d'accomplir un effet d'illusion du réel. À l'inverse, si les images rompent avec une telle illusion, elles sont du côté de l'opacité. Comme le souligne Frédérique Berthet, « Jean Eustache applique de fait au cinéma, et à ce film en particulier, le principe de réalité qu'Alix prête à la photographie employant le terme « réel » pour dire « réalité » : « C'est une photographie et pas le réel, et encore moins que le 'réel', et beaucoup plus loin que le réel », explique-t-elle devant la photo 11, un lit vide bien bordé et nimbé de deux faisceaux lumineux émanant d'une hypothétique lampe de chevet⁶⁶⁰. »

⁶⁵⁸ En fait, l'homme qui a servi de modèle est l'écrivain français Jacques Roubaud, qui était à l'époque le mari de Alix Cléo Roubaud, la photographe.

⁶⁵⁹ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma – les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 79.

⁶⁶⁰ Frédérique Berthet, « L'intime en trompe-l'œil, *Les photos d'Alix*, Jean Eustache (1980) » dans Frédérique Berthet et Marion Froger, (dir.) *Le partage de l'intime, Histoire, esthétique, politique, cinéma*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 26.

Lors du développement de l'image photographique opéré en laboratoire, les techniques comme les « interventions manuelles : pinceau lumineux, masque, cache, surimpression, contretypage, coloriage⁶⁶¹ » sont explicitées par la photographe au fil de sa narration. La description de chaque image a lieu, sans oublier d'autres détails tel que le lieu de prise, les circonstances, la motivation derrière la photo et la technique utilisée. En plus, l'analyse picturale qui se déroule pendant le court-métrage prend la forme d'un discours dans lequel la photographe dévoile le dispositif des images, explicitant ainsi son effet d'opacité.

4.3.1 La transparence et l'opacité sous l'approche intermédiaire

Qu'est-ce qu'un média ? Selon Bolter et Grusin « a medium is that which remediates⁶⁶². » Sachant qu'un média ne peut être défini qu'en relation avec les autres, Bolter et Grusin soutiennent que le média n'est jamais isolé. Or, un média s'approprie les techniques, la forme et la signification sociale des autres médias et tente de les faire rivaliser ou de les refaçonner « in the name of the real⁶⁶³. » Ainsi, le potentiel de représentation d'un média ne peut être considéré qu'en référence à un autre média :

A medium in our culture can never operate in isolation because it must enter relationships of respect and rivalry with other media. There may be or may have been cultures in which a single form of representation (perhaps painting or song) exists with little or no reference to other media. Such isolation does not seem possible for us today when we cannot even recognize the representational power of a medium except with reference to other media⁶⁶⁴.

Dans leur conception, les médias entretiennent un rapport les uns avec les autres à travers la rivalité ou l'hommage. En effet, la peinture et la photographie montrent que, tant par la transparence que l'opacité, les médias s'inscrivent dans l'histoire de l'art puisque ces deux logiques remontent jusqu'à la Renaissance avec l'invention, notamment, de la perspective linéaire. La rivalité entre la peinture et la photographie s'avère un exemple, car les portraits de la daguerréotypie remplace ici le travail du peintre.

⁶⁶¹ *Id.*

⁶⁶² Bolter et Grusin, *Remediation. Understanding new media*, *op.cit.*

⁶⁶³ *Id.*

⁶⁶⁴ *Id.*

Néanmoins, il est pertinent de souligner que les réflexions de Bolter et Grusin sont relativement fidèles à la théorie de McLuhan. Or, McLuhan soutient la notion du « médium » comme étant le « prolongement de l'homme [...] qui transforme son univers, sa psychologie, sa manière de vivre en société, l'ensemble de ses valeurs, etc.⁶⁶⁵ » La théorie de McLuhan demeure très attachée à l'idée de progrès technologique, notamment en raison de l'éloge d'une évolution que certains intermédialistes qualifient de « darwiniste ». D'après Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, la remédiation a ses propres limitations bien qu'elle soutienne l'idée de progrès :

Les tentatives de remédiation peuvent déclencher des réactions chaotiques imprévisibles qui ne suivent pas le droit chemin du progrès. Cet aspect moins glamour de la remédiation a été largement ignoré pendant la période médiatique d'intermédialité. Ce n'est que dans les années 2000 que les chercheurs ont entrepris une analyse plus approfondie des tentatives de remédiation avortées et commencé à considérer les médias qui, contrairement au théâtre par exemple, n'ont pas survécu aux remédiations par le cinéma, radio ou télévision, ou a survécu dans un état affaibli, perdant de son influence et statut⁶⁶⁶.

La vision optimiste et linéaire de l'évolution des médias qui traverse la théorie de Bolter et Grusin, dénonce, d'après Larrue et Vitali-Rosati, une conception simpliste de la remédiation. La prémonition de Marguerite Duras quant à l'avenir des années 2000, cependant, repose moins sur l'évolution technologique des médias que sur le bouleversement entraîné par les conséquences de cette évolution sur la vie quotidienne et la culture.

En outre, il faut considérer que l'effet de transparence et d'opacité qui relève du modèle de Bolter et Grusin n'est pas originaire de la remédiation. Ces logiques concernent la transparence (*immediacy*), dans laquelle le dispositif est oublié, et l'opacité (*hypermediacy*), qui vise à sensibiliser l'utilisateur au dispositif, sont fondées sur le principe général de la mimesis. De fait, l'opacité et la transparence sont au cœur d'un débat portant sur la représentation dans l'art moderne, à la fin du XIX^e siècle, de la nature, de la fonction de l'art et de la mimesis. Qui plus est, la transparence et l'opacité font l'objet d'un essai de Philippe Junod intitulé

⁶⁶⁵ Michel Souchon, compte rendu de l'ouvrage Marshall McLuhan, *Understanding Media, The Extensions of Man* dans *Communications*, 5, 1965. Culture supérieure et culture de masse. pp. 127-128; [En ligne] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1965_num_5_1_1041, consulté le 23 février 2020.

⁶⁶⁶ Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *Media Do Not Exist: Performativity and Mediating Conjunctures*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2019 p. 44.

Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne, à propos du travail du philosophe allemand Konrad Fiedler. Selon Larrue et Rosati, cet essai :

[...] shows how the development of the machine in the 19th century paradoxically contributed to 'a revalorization of manual labour', beginning with the work of artists. Their previously little-studied praxis began attracting the interest of analysts and of the artists themselves. The act of creation, particularly painting, becomes a legitimate object of study and the ferment that accompanies the testing of new techniques enters theoretical consciousness and leads to the foregrounding of the opacity of the materials⁶⁶⁷.

Junod met en valeur l'opacité, car son effet permet de préserver la perceptibilité de l'artifice. Il rattache par conséquent la transparence à la *mimesis* et l'opacité à la *poiesis* : « Alors que le premier principe, dit Junod, domine la pratique artistique depuis près de deux mille ans, la seconde déplace actuellement et informe l'art moderne, dans lequel l'œuvre est indépendante et fonctionne de manière autonome, sans transparence ni référent, hors mimésis⁶⁶⁸. »

Par ailleurs, les effets de médiation, soit la transparence, aussi appelée « l'immediacie » et l'opacité (l'hypermediacie), qui sont, d'après Kattenbelt, « inextricablement liées les unes aux autres et [qui] finissent par viser la même chose, qui est de dépasser les restrictions de représentation afin d'intensifier l'expérience du réel, même dans les cas où nous savons que le réel est tout sauf réel, mais cela pourrait être réel⁶⁶⁹ ». Pour cette raison, Larrue et Vitalli-Rosati formulent des réserves. D'abord, au nom de l'art de l'illusion, Bolter et Grusin nous ramènent à la mimésis, à la tradition de la représentation, en exposant :

les arguments traditionnels sur lesquels l'industrie des médias a construit ses stratégies de marketing depuis plus d'un siècle : la promesse de « fidélité » et de « high fidélité » (à ce qui n'est pas clair), vantée par l'industrie de l'enregistrement musical en particulier depuis le début du 20^e siècle. Les prétentions de l'industrie de la reproduction visuelle à des progrès constants reposent sur la même logique illusionniste. La phrase de Bolter et Grusin « au nom du réel » doit être lue sous cet angle⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁶⁸ *Id.*

⁶⁶⁹ Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Theater and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship », *Culture, Language and Representation*, vol. 6, 2008, p. 19-29.

⁶⁷⁰ Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *Media Do Not Exist: Performativity and Mediating Conjectures*, *op. cit.* p.25.

Néanmoins, ce que nous jugeons pertinent concernant les logiques de l'opacité et de transparence est le fait que ces formes de médiations participent de la poétique de transmédiation chez Duras. De fait, une caractéristique marquante de l'œuvre de Duras est exhibée par cette poétique alors que la cinéaste dévoile à son public le passage d'un média à l'autre.

4.4 *Agatha et les lectures illimitées* (1980) : la transmédiation du théâtre au film

À l'époque de la sortie du film *Agatha et les lectures illimitées*, la journaliste littéraire Claire Devarrieux écrit dans le quotidien *Le Monde* du 17 octobre 1981 :

Du texte surgit un piano, tandis que des personnages, un homme et une femme, déambulent dans une maison vide, vaste comme un hôtel. Sans se parler, sans se toucher, ils sont là pour la réalité, pour illustrer. « Ils restent les yeux fermés. Toujours la douceur, la voix fêlée, brisée d'un émoi insoutenable, non jouable, non représentable », indique Marguerite Duras⁶⁷¹.

Ce film met en scène la pièce de théâtre *Agatha*, texte pour lequel Marguerite Duras avait signé un contrat avec les éditions de Minuit pour sa publication en décembre de l'année précédente. Dans *Agatha*, Duras évoque encore une fois la thématique de l'irreprésentable, où l'interdit et le désir s'entremêlent dans une histoire entre frère et sœur, nous plaçant toujours dans le brouillard de l'ambiguïté et de l'impasse. Pièce de théâtre et film, la genèse d'*Agatha* présente un riche rapport transmédial. Dans les archives de Marguerite Duras à l'IMEC se trouve un manuscrit intitulé « La valse d'Agatha ». S'agirait-il d'un extrait de la pièce de théâtre *Agatha*, un manuscrit indicatif de la genèse de la pièce ? La valse de Brahms est au centre de cet extrait ; c'est une scène qui se déroule lors de la rencontre d'Agatha avec son frère. On trouve dans le texte et le film ce passage :

ELLE. – Oui. Je n'ai plus continué à jouer, j'ai entendu d'abord que vous vous étiez arrêté de marcher et puis ensuite que vous aviez recommencé à marcher et tout à coup j'ai vu que vous étiez là, debout contre la porte. Vous me regardiez comme vous seul vous le faites, comme à travers une difficulté à voir, à me voir. Vous avez souri. Vous avez dit mon nom deux fois : « Agatha, Agatha tu exagères... » Et je vous ai dit : « Toi, joue-la, la valse de Brahms. » Et je suis repartie dans l'hôtel désert. (temps) J'ai attendu. Et au bout d'un moment cela s'est produit, vous avez joué la valse de Brahms. Vous l'avez jouée deux fois de

⁶⁷¹ « *Agatha ou les lectures illimitées* de Marguerite Duras. La lumière et la mer » Journal *Le Monde*, de 17 octobre 1981. [En ligne] https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/10/17/agatha-ou-les-lectures-illimitees-de-marguerite-duras-la-lumiere-et-la-mer_3039600_1819218.html [Consulté le 20 mars 2020.]

suite et puis ensuite vous avez joué d'autres choses, encore et encore, et puis encore cette valse-là. J'étais dans un grand salon face au fleuve et j'ai entendu vos doigts faire cette musique que mes doigts, que moi, jamais ne sauraient faire. Je me voyais dans une glace en train d'écouter mon frère jouer pour moi seule au monde et je lui ai donné toute la musique à jamais et je me suis vue emportée dans le bonheur de lui ressembler tant qu'il en était de nos vies comme coulait ce fleuve ensemble, là, dans la glace, oui, c'était ça... et puis ensuite une brûlure du corps s'est montrée à moi. (temps) J'ai perdu la connaissance de vivre pendant quelques secondes. (temps)⁶⁷².

La valse de Brahms motive ainsi une création de nature intermédiaire, ou plus précisément transmédiée, c'est-à-dire re-médiée dans le film. Cependant, l'inspiration pour la pièce ne se limite pas seulement à la musique de Brahms. En effet, la littérature est ici l'influence majeure, car le texte *Agatha* entretient un rapport étroit avec l'œuvre de l'écrivain autrichien Robert Musil. La critique durassienne souligne par ailleurs cette influence⁶⁷³. Dans le roman inachevé de Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, le personnage Ulrich rencontre sa sœur Agathe après un long temps d'absence ; Ulrich entretient également une relation ambiguë avec sa sœur. Duras qualifie ce roman de l'« une des plus grandes lectures que je n'ai jamais faites⁶⁷⁴ ». Corroborant sa fascination, la critique souligne que Duras était vraiment obsédée par l'œuvre de Musil. Néanmoins, elle retient uniquement la relation entre le frère et la sœur pour le bien de sa pièce, tout en étant toutefois intriguée par la poétique de Musil autour du livre inachevé. Dans un entretien avec Jean-Pierre Ceton, elle affirme : « Dans Musil, dans *L'Homme sans qualités* il y a les ébauches des fins successives qu'il s'était proposé d'écrire... J'étais révoltée quand je les ai lues parce qu'on n'a pas le droit de montrer ça. Ça ne regardait personne que Musil, personne d'autre que lui.⁶⁷⁵ » Duras interroge donc la poétique de Musil autour d'une œuvre inachevée, ce qui « donne à penser les limites de l'œuvre : on s'interrogera sur l'archive comme début de l'œuvre ou comme éternel recommencement de celle-ci⁶⁷⁶. » Cette affinité particulière avec la

⁶⁷² Marguerite Duras, *Agatha*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981, Kobo e-pub.

⁶⁷³ Voir à ce sujet l'article de Joëlle Pagès-Pindon, « Du subjectile au sujet Duras : "C'est moi Agatha" », dans Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, UGA Éditions, 2012, Kobo e-pub. Voir également l'ouvrage Marguerite Duras, *Le livre dit, entretiens de Duras film*, Édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, 2014, Kobo e-pub.

⁶⁷⁴ Marguerite Duras, *Le livre dit, entretiens de Duras film*, Édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, Kobo e-pub.

⁶⁷⁵ Joëlle Pagès-Pindon, « Du subjectile au sujet Duras : "C'est moi Agatha" » dans Sylvie Loignon (dir.) *Les archives de Marguerite Duras, op. cit.*, Kobo e-pub.

⁶⁷⁶ Sylvie Loignon, "Introduction" dans Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras, op. cit.*, Kobo e-pub.

poétique de Musil sert de paradigme à Duras qui évoque dans le titre de son film, *Agatha et les lectures illimitées*, les multiples possibilités de lecture d'une œuvre, comme le souligne Sylvie Loignon :

Au-delà de l'apparente prolifération de l'archive, celle-ci nous suggère enfin la part d'illisible et d'illimité de toute œuvre publiée – cette part qui précisément résiste et qui, comme telle, a à voir avec la perte. Cette part d'obscurité et d'étrangeté traverse l'œuvre pour lui conférer la nuit et le silence qui permettent de la distinguer de ce que Duras appelle les livres charmants, « de jour, de passe-temps ». Cette part d'ombre, tout à la fois révélée par l'archive et préservée par elle, serait en définitive le garant des « lectures personnelles » dont parle l'auteur dans *Agatha*, c'est-à-dire des « lectures illimitées⁶⁷⁷. »

Cette « part d'ombre » justifie le choix du titre pour le film *Agatha et les lectures illimitées*. Or, le titre suggère au public d'achever l'œuvre, de la compléter, et grâce à son imagination, pallier une écriture lacunaire et fragmentaire.

De plus, *Agatha*, pièce de théâtre et film, est au cœur d'un ensemble de productions textuelles et de filmiques que la critique a nommé « cycle atlantique⁶⁷⁸. » D'après Joëlle Pagès-Pindon, le cycle atlantique est « dominé par la thématique du “réel vécu comme un mythe”, l'essentiel de la production de ces années-là travaille un espace – dont l'adjectif “atlantique” est emblématique – et un ensemble de thèmes symboliques communs autour de cette figure mythique de Yann Andréa⁶⁷⁹. » En outre, la critique suggère que la période autour de l'année 1980 à Trouville – année durant laquelle Duras publie également ses chroniques écrites pour le journal *Libération*, *L'été 80* – est une période dominée par « le mythe de l'amour impossible⁶⁸⁰ » :

Or, à la fin de l'été 1980, la vie même de l'écrivain a été bouleversée par l'arrivée de Yann Lemée, métamorphosé en personnage sous le nom de Yann Andréa puis de Yann Andréa Steiner, qui inaugure une nouvelle ère dans la poétique durassienne, marquée par deux tendances dominantes : la fusion du vécu et de l'imaginaire ; et la mise en abyme du processus de la création à l'intérieur même de l'œuvre, avec une tendance à intégrer dans la fiction des éléments de la

⁶⁷⁷ *Id.*

⁶⁷⁸ Le « cycle atlantique » comprend le corpus suivant : *Agatha*, *Savannah Bay*, *L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord*, *La Pluie d'été* et *C'est tout*. Une partie des œuvres appartenant au cycle a été divisée et placée sous la désignation du « cycle Yann Andréa » : *L'Été 80*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *L'Homme atlantique*, *La Maladie de la mort*, *La Pute de la côte normande*, *Emily L.* et *Yann Andréa Steiner*.

⁶⁷⁹ Marguerite Duras, *Le livre dit*, *op. cit.*, Kobo e-pub.

⁶⁸⁰ *Id.*

matérialité de sa genèse, à travers une valorisation du geste scriptural et de l'espace graphique⁶⁸¹.

Même si cette période confère à l'œuvre de Marguerite Duras un nouveau souffle, on évite de l'interroger, selon les propos de la critique, sur la fictionnalisation du vécu à travers le « mythe de L'Amourincestueux » ou impossible. Ce qui nous intéresse surtout est de mettre à l'avant-plan dans sa production, ce sont les pratiques médiatiques qui la traversent suivant une perspective intermédiaire. Celle-ci nous permet d'interroger le corpus selon une poétique de la transmédiation. Le processus de transmédiation, qui met en évidence les transferts et les emprunts dans les rapports entre les médias impliqués au sein de l'œuvre durassienne (ou d'une série de productions) nous permettra, dans ce chapitre, d'interroger le corpus constitué des films *Agatha et les lectures illimitées*, *L'Homme atlantique* et de l'ouvrage *La Mer écrite*.

Par ailleurs, ce corpus partage, d'un point de vue formel, une distanciation par rapport au public qui s'opère par des effets d'opacité. Même s'il s'agit d'une image cinématographique et photographique, la parenté entre ces deux médias – cinématique et photographique – permet de rapprocher leur esthétique au moyen d'éléments comme le cadrage, l'éclairage, etc., que retranscrivent un même espace durassien. Dans *La Mer écrite*, le texte de Marguerite Duras a pour fonction de « lire » les images prises par la photographe Hélène Bamberger. Cependant, on remarquera une poétique commune, un dialogue qui se tisse au sein même de l'œuvre. Nous verrons donc comment ce réseau de création – qui comprend différentes pratiques médiatiques – entretient (par les textes, films, photographies) des rapports transmédiaux.

4.4.1 Agatha et les lectures illimitées : théâtre-film ?

À l'été 1980, Duras a écrit la pièce de théâtre *Agatha et La jeune fille et l'enfant*, ce dernier texte ayant été publié dans le livre *L'été 80*. Avant le tournage du film *Agatha et les lectures illimitées*, Duras hésite entre ces deux projets de film. Elle avait également en tête de filmer *La jeune fille et l'enfant*. Elle décide pourtant d'abandonner l'un des projets pour une question de temps et de financement. En

⁶⁸¹ *Id.*

effet, la période de l'été n'aurait pas été suffisante pour se consacrer entièrement à deux projets filmiques. Elle privilégie donc la pièce de théâtre *Agatha*. Plus tard, dans le film de Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, *Duras film*, Yann Andrea demande à Duras :

Y. A. — Pourquoi il ne serait pas possible de tourner ce film ? Pourquoi Marguerite Duras ne peut pas tourner deux films ? Pourquoi elle n'a pas assez d'argent pour tourner deux films ou un seul film ?

M. D. — Parce qu'il y a deux temps ; il y a deux temps très différents. Je reçois une demande d'édition par jour, à peu près, vous voyez. Des gens qui veulent que je lance des revues, par exemple ; beaucoup... j'ai beaucoup de demandes de ce genre-là. Un article dans une revue, ça y va, quoi, ça va. *La Revue de Minuit*, par exemple, avec *Le Night*, elle a tiré à dix mille exemplaires, alors qu'en général ils tirent à mille exemplaires. Et puis, il y a des éditeurs qui me demandent des livres. Mais il n'y a jamais de productions qui me demandent des films ; parce que, le cinéma, c'est commercial⁶⁸².

C'est ainsi que la routine d'écriture chargée de Duras contribue à une production très intermédiaire, celle-ci étant impliquée à la fois dans un projet de film, en pensant en même temps à un article de journal, de magazine ou même à une pièce de théâtre. Bien que la genèse de la pièce *Agatha* ne dispose pas des informations pour le confirmer avec certitude, il est possible que le fait qu'*Agatha* soit une pièce et non un roman se justifie en tant que projet commandé. Comme nous l'avons déjà évoqué pour le film *Le Navire night*, alors que Duras transgresse les étapes de la production cinématographique, ses pratiques se rapprochent davantage d'un cinéma expérimental. Ainsi, le fait de s'opposer au cinéma commercial a toujours été stimulant pour les projets de l'écrivaine et cinéaste. Or, le style filmique « irrévéréncieux » de Duras se poursuit avec *Agatha et les lectures illimitées* :

Bon, nous sommes à la veille du tournage, là. Nous allons tourner demain et nous allons tourner très, très peu ; nous allons tourner vingt plans, vingt-cinq plans ; et puis nous savons déjà que le film va faire le tour du monde ! Et ces plans, nous allons les filmer d'une façon minimale, c'est-à-dire au plus près du néant. Je vois la mer à peine, le sable à peine, les coquillages à peine, le ciel à peine, à peine, à peine. Et Bulle aussi, à peine, dans ce hall éternel pour moi des Roches Noires. C'est dans cet hôtel, ici à Trouville, que j'adore, dans lequel j'ai écrit des choses que je considère comme importantes, comme par exemple *Le Ravissement de Lol V. Stein*⁶⁸³.

⁶⁸² Joëlle Pagès-Pindon, *Le livre dit*, op. cit., Kobo e-pub.

⁶⁸³ *Id.*

Ce passage témoigne d'une dynamique de travail déjà connue de la cinéaste, un style personnel d'ailleurs confirmé par les documents de tournages disponibles aux archives de Marguerite Duras à l'IMEC. Comme Duras l'évoque dans ce passage, Trouville est son lieu d'écriture et de tournage, lieu qui joue un rôle primordial dans sa création et qui constitue une part essentielle de l'imaginaire durassien.

Dans le film *Agatha et les lectures illimitées*, tout de suite après le générique d'ouverture apparaît, en gros plan, la première page du livre *Agatha*. Alors que le public entend la musique la valse de Brahms, le texte se déroule lentement à l'écran :

C'est un salon dans une maison inhabitée. Il y a un divan. Des fauteuils. Une fenêtre laisse passer la lumière d'hiver. On entend le bruit de la mer. La lumière d'hiver est brumeuse et sombre. Il n'y aura aucun autre éclairage que celui-là, il n'y aura que cette lumière d'hiver. Il y a là un homme et une femme. Ils se taisent. On peut supposer qu'ils ont beaucoup parlé avant que nous les voyions. Ils sont très étrangers au fait de notre présence devant eux. Ils sont debout, adossés aux murs, aux meubles, comme épuisés. Ils ne se regardent pas. Dans le salon il y a deux sacs de voyage et deux manteaux mais à des endroits différents. Ils sont donc venus là séparément. Ils ont trente ans. On dirait qu'ils se ressemblent. La scène commence par un long silence pendant lequel ils ne bougent pas. Ils se parleront dans une douceur accablée, profonde⁶⁸⁴.

En lisant ce texte, faisant désormais partie du film, le public devient lecteur et lectrice. Ainsi, le film commence en l'invitant à imaginer et à s'ouvrir à des lectures illimitées en se plaçant à la hauteur du titre. Une telle ouverture, avec la présence du texte qui introduit à la diégèse du film, souligne également le rapport étroit du texte au film. En effet, il ne s'agit pas uniquement d'un texte, mais de la page du livre *Agatha*, matérialisée et physiquement présentée à l'écran. Le texte demeure toujours rattaché à son support, soit le livre. Dans la genèse du film, comme l'indique Joëlle Pagès-Pindon, Duras insistait pour montrer l'objet qu'est le livre : « parmi les documents préparatoires pour le découpage des plans du film, on peut lire, sur une page du texte imprimé, une note de la main de Marguerite Duras qui précise que c'est l'objet-livre et pas seulement son contenu qui l'intéresse : "Texte filmé. Note : Le passage d'une page à l'autre doit être marqué"⁶⁸⁵. »

⁶⁸⁴ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981, Kobo e-pub.

⁶⁸⁵ Joëlle Pagès-Pindon, *Le livre dit, op. cit.*, Kobo e-pub.

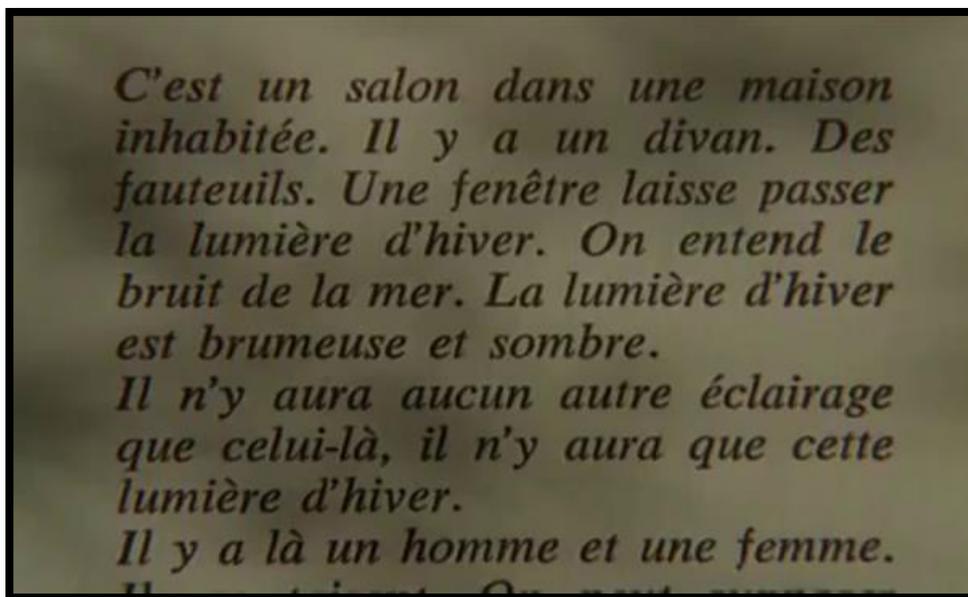


Fig.11. *Agatha et les lectures illimitées* (1980), captures d'écran⁶⁸⁶.

L'image – le support du livre qui apparaît à l'écran – s'avère être un indice important pour le public, à savoir que le film pourrait être tiré d'un livre. Le support du livre impose sa présence ; il coexiste avec un autre support : l'écran. Ainsi, le film nous permet de soulever, dans une perspective intermédiaire, quelques interrogations. Puisqu'une superposition de support a lieu entre le livre et l'écran, la première question concerne la notion même de support. Larrue et Vitali-Rosatti discutent dans *Media do not exist* des multiples significations du « support », un concept à caractère polysémique. D'après les auteurs, « etymologically, it refers to something that is under something else and holds it up. It is a base that structures the thing it bears⁶⁸⁷. » Alors, si le support est une base qui structure l'objet qu'elle porte, dans le film de Marguerite Duras, il s'agit du livre qui porte le texte, puis de l'écran qui porte l'image. Larrue et Vitali-Rosatti poursuivent ainsi leur réflexion :

On one side, there is the content; on the other, the support which structures it and which is the medium, in a sense. For example, a printed book can be considered the support for writing; the book is what holds the writing and partially structures it. The same text could be conveyed in another form, such as parchment or a monitor. The various supports are therefore understood as different ways of mediating between the writing and its reception. First came

⁶⁸⁶ Marguerite Duras, *Agatha et les lectures illimitées* (1980), captures d'écran [film], Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, Institut National de l'Audio-visuel, [1981], 83 minutes.

⁶⁸⁷ Larrue et Vitali-Rosatti, *Media do not exist*, *op. cit.*

the writing, and then the document in the form in which we are reading it. The document changes form depending on the support. A different support, a different medium produces a different mediation⁶⁸⁸.

En effet, comme l'affirment les auteurs, le document change de forme – se transforme – en fonction du support. Un média et un support différents produisent nécessairement une médiation différente. Il faut donc tenir compte qu'en montrant le support (page du livre) et son contenu (le texte) pour introduire le film, la médiation est mise de l'avant, ce qui nous fait voyager du livre au film. Le public devient alors conscient d'une telle médiation.

À cet égard, les auteurs rappellent l'idée emblématique qu'avance McLuhan dans *Understanding media* : « the medium is the message », c'est-à-dire que la nature du média compterait plus que son contenu. Or, McLuhan soutenait l'idée qu'un support ne peut être séparé de son contenu. Un exemple probant serait d'imaginer un livre (le support) qui ne porte aucune écriture. Néanmoins, comme le soulignent Larrue et Vitali-Rosatti, l'idée de McLuhan est remise en cause par la dématérialisation du support au regard du numérique :

The support, then, is the context in which the content appears. According to this logic, there is always a support. There is no writing or video without a support; they have only moved from one to another. But still, how is it possible to speak of transferring content from one support to another unless we are able to bracket the support and focus on the content? In other words, if we say we are transferring a video from cassette to digital, we assume the video exists apart from its holder. Or, we must assume that the holder itself has been transformed, which amounts to saying that the mediation is a mediation of a mediation, as McLuhan suggests when he says that the content of a medium is always another medium: the book contains the writing, which contains text, which contains language, and so on ad infinitum. In practical terms, it amounts to essentializing mediation, to making the mediation process itself an object, a substance, more than a support. Ultimately, this substance – whether it is a book, a screen or a cassette – supports only itself. Can we still call this substance a medium if the things it mediates no longer exist?⁶⁸⁹

En effet, les conceptions de Bolter et Grusin, et celles de McLuhan sont surtout centrées sur le progrès des médias. C'est la raison pour laquelle Larrue et Vitali-Rosatti remettent en question l'idée de McLuhan, affirmant que le contenu d'un média est toujours un autre média. Or, Bolter et Grusin se sont appropriés cette idée qui a tendance à rendre la médiation essentielle, ou alors à minimiser le

⁶⁸⁸ *Id.*

⁶⁸⁹ Larrue et Vitali-Rosatti, *Media do not exist, op. cit.*, p. 37.

processus de médiation. On peut quand même penser à la mise en abyme d'un support qui mène à l'autre support *ad infinitum*, car on a encore un troisième support, la voix, ou la mise en voix du texte, la voix comme support du texte. Telle relation, mettant en évidence une superposition des supports, s'inscrit dans la transmédialité. Par ailleurs, la mise en voix du texte concerne la conception que Marguerite Duras se fait de son propre cinéma, « le cinéma des voix » :

C'est donc par le film que Duras a découvert la voix. D'abord, de s'être heurtée aux limites d'un cinéma qui, depuis quarante ans, avait « honte de la parole », elle prit la mesure des possibilités du texte : « Le cinéma le sait : il n'a jamais pu remplacer le texte. / Il cherche néanmoins à le remplacer/. Que le texte seul soit porteur indéfini d'images, il le sait. Mais il ne peut plus revenir au texte. Il ne sait plus revenir. Il ne connaît plus le chemin de la forêt, il ne sait plus revenir au potentiel illimité du texte, à sa prolifération illimitée d'images. / Le cinéma est épouvanté, il se bat, lutte, s'essouffle pour trouver d'autres voies que la parole pour répondre à l'intelligence grandissante de son spectateur⁶⁹⁰.

Selon cette conception de ce que serait le cinéma chez Duras, l'accent est mis sur le « potentiel illimité du texte, sa prolifération illimitée d'images », d'où le titre « lectures illimitées ». Suivant cette formule, le texte est « porteur indéfini d'images ». Cette méthode est déjà employée dans la conception du film *Le Camion* (1977), film pour lequel Duras a mis en scène la lecture du scénario. À l'instar de la stratégie du film *Le Camion*, dont l'absence de la représentation du scénario mise sur la force de la voix comme support, dans *Agatha et les lectures illimitées*, il s'agit encore une fois de la mise en voix du texte. Il faut tenir compte, cependant, de la divergence des procédés dans ces différents films. Rappelons que dans le film *Le Camion*, Duras partage la lecture du scénario avec Gérard Depardieu sur ce qu'aurait été le film si le récit avait été mis en images. Duras et Depardieu ne jouent aucun rôle, les deux procèdent tout simplement au partage de la lecture du scénario, lecture mis en scène dans la maison de Neauphle utilisé comme lieu de tournage. Dans le film *Agatha et les lectures illimitées*, il est vrai que la voix *off* soutient le monde diégétique, néanmoins le texte reste dans la forme d'une pièce de théâtre, il n'est pas adapté au scénario. Ainsi, la voix des personnages, celle d'Agatha et de son frère, sont à la fois partagés en voix *off* par Duras et Yann Andrea. Les personnages sont toutefois représentés par Andrea et Bulle Ogier à l'écran. L'acteur et l'actrice empruntent leurs corps, mais pas leurs voix. Le récit

⁶⁹⁰ Marguerite Duras, Préface dans *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pleiade, 2014, p. xxx.

reste en charge de la mise en voix, au moyen de la voix *off*, celle qui se trouve hors de l'espace scénique.

Duras affirme la présence du texte en montrant en gros plan l'image de son support-livre, texte qui participe également de la diégèse du film. Duras avoue avoir misé sur le potentiel de la voix dans le film, en explorant ses qualités sonores :

Je m'énervais même contre Yann, quand il travaillait sur *Agatha* avec Bulle Ogier. Je voulais qu'il entre dans le film, pas qu'il joue. Avec Depardieu, je me suis entendue tout de suite. Avant de commencer, je lui ai simplement dit : « Laisse-toi aller au son de paroles que tu prononces, sans te préoccuper du sens des phrases. La musique des mots, le ton que tu emploieras suffiront à rompre le statisme du film⁶⁹¹. »

Ici, non seulement la voix est employée comme support du texte, mais le support même du texte rappelle au public la médiation. Julie Beaulieu identifie, cette fois par rapport au film *Le Camion*, une troisième dimension dans le cinéma durassien qui comprend le public, soit celle de l'imaginaire. Or, l'imaginaire du public se situe au-delà de l'image :

C'est ainsi que la force du *Camion* réside dans l'ouverture et le dynamisme de sa forme, 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 d'images en soi, car elles ne sont pas représentatives du contenu du scéno-texte que lit Duras. Il faut par conséquent le chercher ailleurs⁶⁹².

Le public de *Agatha et les lectures illimitées* ne se limite pas non plus à écouter le texte. En effet, les images de la mer de Trouville dans le film renvoient à une expérience du déjà-vu, les images du film *La Femme du Gange* ayant également été tournées au même endroit : l'Hôtel des Roches Noires et ses alentours. En outre, Duras fait de la mise en scène d'*Agatha et les lectures illimitées* un film des corps et paysages. Rappelons qu'il s'agit des lieux emblématiques de l'imaginaire durassien, des lieux de vie et d'écriture, précisément des prolongements de l'écriture et des lieux de création. Dans *Agatha et les lectures illimitées*, la représentation soulève des questions : puisqu'il s'agit d'une pièce de théâtre qui n'est pas été adaptée, c'est-à-dire soumise au scénario, les acteurs et actrices du

⁶⁹¹ Leopoldina P. Torre et Marguerite Duras, *La passion suspendue*, op. cit., p. 103.

⁶⁹² Julie Beaulieu, *L'entrécriture de Marguerite Duras, Du texte au film en passant par la scène*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 125.

film sont là pour affirmer une présence, celle-ci échappant toutefois à la représentation d'un film conventionnel. Or, tout en restant muets, Yann Andrea et Bulle Ogier ne jouent pas un rôle ; ils entrent et passent dans le film. Le dialogue qui se déroule dans le monde diégétique est en charge des voix *off*. La représentation se situe pourtant dans l'hors-champ et l'imaginaire du public est ainsi sollicité pour combler le sens du récit. Sur le plan esthétique, les plans fixes alternent entre les images de l'intérieur du salon de l'Hôtel des Roches Noires et l'extérieur de la plage de Trouville. La teinte bleutée de l'éclairage (probablement issue d'un filtre), sans avoir de source diégétique, a pourtant une fonction esthétique, voire poétique. De fait, le bleuâtre évoque le motif de la mer, la mer calme de Trouville. De même, les longs plans fixes participent au rythme lent du film, aspect propre au cinéma durassien.

4.4.2 L'opacité dans la mise en scène filmique : l'effet miroir

Dans *Agatha et les lectures illimitées*, la présence physique des acteurs et actrices a lieu. Dans leur performance, le corps de Bulle Ogier se déplace à l'intérieur du salon, déambule dans une lenteur qui évoque l'incertitude et l'impasse. Dans une séquence tournée dans le hall de l'hôtel, Ogier évolue, tourne et s'arrête devant le miroir. Le miroir offre ici un effet de mise en abyme suggère la reproduction de l'image *ad infinitum*. Dans ce même plan, le public perçoit, à côté de l'actrice, la figure du caméraman en plein exercice de son travail ; il s'agit de son image reflétée par le miroir. Cependant, au début de la séquence, le cadrage met en valeur la figure du caméraman en plein travail d'opération de caméra. Il est placé au centre du cadre. Au bout de quelques secondes, Ogier entre en scène dans le coin gauche du cadre.



Fig. 12. Captures d'écran du film *Agatha et les lectures illimitées*. (1981)⁶⁹³

Dans ce cadrage, Ogier se situe à l'avant-plan, immobile dans le coin gauche de l'image. En arrière-plan, le miroir reflète partiellement son dos et au centre du cadre se trouve le caméraman. Le public est frappé par la présence du caméraman en action, toutefois étrange dans cette mise en scène. Le public est-il familier à ce qui ne se conforme pas à l'effet du réel ? C'est le cas habituellement dans les *making off* d'un film, une forme de documentaire sur le tournage dont le but est de dévoiler ses coulisses et dans lequel l'opérateur de caméra peut apparaître dans le champ. Exhiber la caméra c'est mettre en jeu son propre dispositif, c'est-à-dire rompre avec la vraisemblance chère à la fiction. Le fait de ne pas cacher son dispositif en vue d'un effet de transparence semble bien entendu contradictoire à toute fiction. On sait que dans l'effet de transparence, la média s'efface dans la perception du public, une fois plongé dans l'illusion qu'un tel effet procure ; il s'opère alors l'occultation du média. Dans le cas de cette scène du film, l'illusion de transparence est bousculée. Une fois rompue, celle-ci perd toute son efficacité.

Si, d'une part, la présence de la caméra, du fait de son étrangeté, dérange le regard du public, d'autre part, lorsqu'elle s'affirme au centre du cadre, elle suggère une perception autre. Comment cela se passe-t-il ? Dans notre perception, en tant que public, on a l'impression que la caméra se tourne vers nous, qu'elle nous regarde,

⁶⁹³ Marguerite Duras, *Agatha et les lectures illimitées*, [film] *op. cit.*

on a l'impression d'être filmé. C'est comme remédier à une scène classique du peintre représentée dans le tableau⁶⁹⁴. D'ailleurs, rappelons que la caméra est également considérée dans la théorie cinématographique comme « un œil. » Ainsi, comme le souligne Aumont, « pour les « réalistes » (Bazin, Kracauer), la caméra est un œil en ce que, de façon « objective », elle enregistre le monde profilmique sans le transformer⁶⁹⁵. » En plus, l'idée que « le cinéma est plutôt l'art de guider l'œil du spectateur⁶⁹⁶ par l'œil de la caméra ⁶⁹⁷ » est partagée par François Jost. Bref, la présence de la caméra dans *Agatha et les lectures illimitées* provoque le regard et la curiosité du public.

Dans *Agatha et les lectures illimitées*, le caméraman fait face à Ogier et par conséquent, le reflet dans le miroir provoque le renversement de l'image, mettant ainsi en scène le travail du caméraman. Le fait d'exhiber le caméraman, de dévoiler cet aspect technique du film, n'est pas un hasard. Il ne s'agit pas d'un oubli ou d'une distraction du monteur. Duras aurait pu effectivement choisir de couper la scène au montage, comme on peut le constater dans le dossier intitulé « *Agatha et les lectures illimitées* : liste des plans du film répartis sur 9 bobines », conservé aux archives de Marguerite Duras à l'IMEC. Dans cette liste, on remarque l'indication « Bulle – première déambulation / Bulle à la colonne ⁶⁹⁸ », ce qui nous indique que la scène a été privilégiée au découpage. Ainsi, montrer la caméra dans la mise en scène, sans prendre la peine de la cacher du regard du public, est sans aucun doute intentionnel de la part de Duras. La cinéaste privilégie la médiation entre le livre et le film, raison par laquelle elle met l'accent sur le dévoilement du dispositif. Plus précisément, l'intention de montrer au cinéma, qu'il s'agisse d'une fiction,

⁶⁹⁴ La peinture offre plusieurs exemples, dont le plus classique, la peinture baroque de Diego Vélasquez, la célèbre toile *Las meninas*, l'image citée à la fois par Michel Foucault (*Les mots et les choses*) et par George Didi-Huberman (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*). À cet égard, voir Michel Foucault *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1990. Voir également Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, (Coll. Critique), 1992.

⁶⁹⁵ Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op. cit.*, Kobo e-pub.

⁶⁹⁶ Dans le cinéma d'avant-garde de Dziga Vertov, le film, *L'Homme à la caméra* s'avère un exemple incontournable où le public voit constamment apparaître la caméra et le cameraman. D'après Rancière, « cette omniprésence de la caméra et du caméraman était pour Vertov la présence de l'œil qui enregistre la réalité. Son cinéma affirme en effet une position fondamentale : le refus de la fiction, le refus de l'art qui raconte des histoires. » Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, Les éditions de la Fabrique, 2011. p. 35

⁶⁹⁷ *Id.*

⁶⁹⁸ Dossier « Agatha et les lectures illimitées: liste des plans du film répartis sur 9 bobines », 76 DRS 3.17 IMEC – Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine.

d'une représentation filmique qui découle du livre, reste sous-jacente. Dès lors, on se rend compte que l'effet miroir est volontaire, voire souhaité. Dans la séquence, finalement, Bulle avance de quelques pas et s'arrête en avant-plan, cadrée en plan américain, tandis que l'image du caméraman à l'arrière devient floue. Quelle est l'intention de Duras en rompant de telle manière l'effet de transparence ?

Une telle manipulation s'inscrit dans le phénomène de la réflexivité⁶⁹⁹. De fait, la réflexivité se définit ainsi selon Jacques Aumont : « lorsque le film affiche son dispositif (réflexivité cinématographique) ou produit des effets de miroir (réflexivité filmique). Celle-ci peut, à son tour, renvoyer à d'autres films, ou bien s'auto-réfléchir.⁷⁰⁰ » Certes, dans l'histoire du cinéma, il y a de nombreux exemples de la mise en abyme, plus précisément de réflexivité filmique, c'est-à-dire « du cinéma dans le cinéma », donc d'une œuvre emboîtée dans une œuvre⁷⁰¹.

Chez Duras, cependant, ce phénomène ne s'applique pas de la même manière. Rappelons que le jeu des miroirs s'avère un phénomène déjà connu du film *India Song* (1975), un film phare du cinéma durassien et, selon Julie Beaulieu, « [...] un film qui avoisine le cinéma expérimental [...]»⁷⁰². » Dans *India Song*, le miroir apparaît dans les séquences à l'intérieur du salon comme un objet de décor intégré dans la mise en scène. Nous ne discuterons pas sa fonction de décor, mais bien l'image virtuelle et son effet sur le plan technique. L'effet du miroir contribue à

⁶⁹⁹ Bien que la frontière soit très mince, il ne faut donc pas confondre la métafiction avec le métacinéma. Afin de différencier la réflexivité de la métafiction, on fait appel à la proposition du colloque « Métafiction et réflexivité au cinéma », colloque organisé les 14 et 15 novembre 2019 à l'Université Clermont Auvergne / Université Toulouse Jean Jaurès en France. « La spécificité métafictionnelle ou réflexive d'une œuvre prend des formes différentes en littérature et au cinéma. Dans le domaine littéraire, le phénomène peut se manifester par un discours élaboré sur l'œuvre à l'intérieur de l'œuvre, ou sur l'écriture à l'intérieur du texte. Ainsi des textes qui incluent des scripteurs commentant leur œuvre, mais aussi des textes qui traitent de l'influence de la littérature sur leur monde fictionnel (on pense à *Madame Bovary* ou au *Don Quichotte*). Ce discours métafictionnel est souvent transposé de façon plus délicate dans le médium cinématographique en raison de la difficulté à représenter la création cinématographique, nécessitant un appareillage technique important, de façon aussi "naturelle" que l'activité interprétative liée à l'écriture. Les films mettant en scène des réalisateurs (par exemple, *La Nuit américaine* de François Truffaut, 1973, *Huit et Demi*, de Federico Fellini, 1963 *Living in Oblivion*, de Tom DiCillo, 1995) se voient souvent contraints de centrer leur diégèse sur le tournage d'un film et non seulement, comme cela peut être le cas dans un récit littéraire, sur l'influence des fictions dans la fiction. » [En ligne] <https://calenda.org/530350> Consulté le 23 avril 2020.

⁷⁰⁰ Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

⁷⁰¹ Soulignons ici quelques exemples de réflexivité filmique. Dans *La rose pourpre du Caire/The Purple Rose of Cairo* (1985) de Woody Allen, une spectatrice (interprétée par Mia Farrow) regarde un film au cinéma. Le personnage du film (joué par Jeff Daniels) quitte l'écran pour la rejoindre. À la fin du récit, la spectatrice regarde un « vrai » film, *Le Danseur du dessus/Top Hat* (1935) dans la même salle de cinéma.

⁷⁰² Julie Beaulieu, *L'écriture de Marguerite Duras, Du texte au film en passant par la scène*, op. cit., p.70.

enrichir la mise en scène, car son reflet aide à déployer l'espace dans l'espace de la scène, donc à prioriser la dimension spectaculaire de la séquence. Ainsi, la danse d'Anne-Marie Stretter évoquant le bal du Casino, (voir fig. 14) ou la scène du serveur indien qui se déplace dans le salon, est reflétée dans le miroir. Ce reflet de la scène dans le miroir favorise la profondeur de champ créée par l'effet optique. La profondeur de champ contribue à déployer l'espace de la scène dans la perception du public. Il s'agit ainsi d'un espace déployé, bien entendu rendu possible ou potentialisé par le reflet du miroir. Une autre technique favorisée par le miroir est le champ contrechamp. Par exemple, l'effet miroir permet un plan en contrechamp des regards entre Anne-Marie Stretter et le vice-consul : Anne-Marie Stretter apparaît en plan rapproché, alors qu'on voit dans le reflet du miroir le vice-consul en plan moyen (voir dans la fig.13). Ainsi, dans cette scène, l'effet optique suggère un second plan dans ce champ contrechamp.

Julie Beaulieu remarque que le jeu des miroirs s'apparente à une « [...] allégorie expérimentale de la représentation filmique [...] »⁷⁰³ en jouant un rôle, celui de l'effet de distanciation : « Ce faisant, le jeu des miroirs *d'India Song* renvoie à l'idée selon laquelle l'expérience immédiate du monde reste toujours médiatisée par un regard ou une perception. C'est pour cette raison qu'elle ne porte pas sur la réalité comme telle, mais bien sur son reflet, confirme Duras à l'aide de ce système trompe-l'œil, c'est-à-dire sur l'idée que le public peut se faire de cette réalité⁷⁰⁴. » L'effet miroir démontre que le cinéma joue avec la perception du public, « perception et illusion sont ainsi intimement liées au cinéma et c'est cette liaison "dangereuse" que la cinéaste tente de briser⁷⁰⁵. » Néanmoins, cet effet miroir est utilisé autrement et à d'autres fins dans *Agatha et les lectures illimitées*. Dans *India Song*, la précision de la technique dans ce jeu du trompe-l'œil fait en sorte que la caméra reste dissimulée, elle ne participe pas de la scène, car elle n'apparaît pas dans le champ (la caméra est placée dans un angle où elle peut être déplacée sans être vue par le public). À l'inverse, dans *Agatha et les lectures illimitées*, le reflet de la caméra dans

⁷⁰³ *Id.*

⁷⁰⁴ *Id.*

⁷⁰⁵ *Id.*

le miroir devient intentionnel. La caméra participe de la scène, ainsi que le caméraman qui l'opère ; donc, elle participe du dispositif cinématographique.



Fig. 13 et fig. 14. Les effets des miroirs dans le film *India Song* (1975). (Captures d'écran)⁷⁰⁶

Ainsi, *Agatha et les lectures illimitées* est un exemple probant de la réflexivité cinématographique. Le retour du média sur lui-même s'inscrit dans la démarche créatrice, voire expérimentale de la cinéaste. Notons que dans l'article « Peut-on parler de réflexivité du dispositif cinématographique ? », Valentina Miraglia observe que ce phénomène attire l'attention du public sur une « écriture du voir », sur ce qui est dit et sur la manière de le dire, invitant ainsi le public à réfléchir sur la signification sous-jacente à l'acte du « faire-voir » et du « voir » cinématographiques.⁷⁰⁷ » En effet, ce procédé employé par Duras qui consiste à inclure dans la scène la caméra et son caméraman pour dévoiler les mécanismes de la production implique un acte de faire-voir. L'acte de faire-voir au public ce qui est sous-jacent à la représentation permet donc de dévoiler son dispositif. Lorsque le public aperçoit la caméra à l'écran, sa perception s'arrête sur le tournage, sur la vision d'un film qui est en train de se faire, donc sur l'artifice de la représentation : « La réflexivité peut s'appréhender, comme l'inscription de procédés visant à attirer l'attention du spectateur ou du lecteur sur l'artificialité et la fictionnalité de la

⁷⁰⁶ Marguerite Duras, *India Song*, [DVD], [1975] Éditions Benoît Jacob, 120 min.

⁷⁰⁷ Valentina Miraglia, « Peut-on parler de réflexivité du dispositif cinématographique ? » dans *MethIS – Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines*, « Étendues de la réflexivité », Vol. 3, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2010., p. 125-142.

représentation. Mais la dimension réflexive réside aussi dans le dévoilement des coulisses de la création de l'œuvre cinématographique⁷⁰⁸. »

Ainsi, dévoiler le dispositif signifie, d'une part, placer le public au cœur du mécanisme du film. Rappelons que Duras, à plusieurs reprises, évoque dans ses entretiens un spectateur « lecteur », soit celui qui sait apprécier un film en marge du « cinéma du samedi soir », c'est-à-dire le cinéma conventionnel, grand public et à gros budget. Ce cinéma de divertissement ou commercial existe à la lumière de son succès financier, d'après la conception de Marguerite Duras ; il serait destiné à faire passer le temps et il n'inviterait pas à réfléchir. Il s'agit donc, dans ce cinéma alternatif que propose Duras, de faire voir au public autrement. D'autre part, dévoiler le dispositif signifie bouleverser les attentes du public et par conséquent rompre l'effet de transparence. Désormais, pour le spectateur et la spectatrice, il s'agit de déconstruire toute illusion, toute « vérité » à travers l'effet de transparence que le cinéma conventionnel pouvait lui assurer. Rendre la médiation opaque, dévoiler au public l'illusion du réel : voilà l'intention au centre de la déconstruction de la représentation cinématographique. Tel un miroir, le reflet de l'image est une métaphore de la *mimesis*. Ainsi, si on considère que la transparence s'accorde avec la *mimesis* et l'opacité avec la *poiesis*, le public se trouverait à l'intérieur de la *poiesis* durassienne. Dans une telle *poiesis*, l'acception de l'art de faire et de rendre compte du dispositif déstabilise les attentes du public. Ainsi, dans un dialogue avec Jérôme Beaujour, qui a réalisé Duras *film* avec Jean Mascolo, Duras parle, sans la nommer directement, de la réflexivité du dispositif cinématographique :

JB. — Pourquoi, dans un hall d'hôtel, avec une sorte d'architecture assez grandiose — qui laisserait supposer que les décors soient dans leur splendeur —, il y a la présence de la caméra ?

M. D. — C'est-à-dire qu'il faut en finir avec le préjugé de la représentation. Si on montre une scène, on peut aussi bien montrer comment elle est filmée ; c'est ça, tu vois. On peut aussi bien montrer comment la caméra filme la scène : c'est autant du cinéma que la scène filmée par la caméra. Moi, c'est ça qui m'intéresse. Tu filmes une scène d'amour, tu as la scène d'amour... tu coupes la scène d'amour et c'est ce que tu montres au public. Et moi, j'aimerais bien montrer comment elle est tournée. C'est ce que j'ai essayé dans *Le Camion* et c'est ce que j'essaye de faire dans *Agatha*. Mais ce n'est pas systématique ; c'est

⁷⁰⁸ Christophe Gelly et al., Proposition du colloque organisé les 14 et 15 novembre 2019 à l'Université Clermont Auvergne / Université Toulouse Jean Jaurès (CELIS / CHEC / CAS) *op.cit.*, [En ligne] <https://calenda.org/530350> [Consulté le 23 avril 2020].

à peu près dans le tiers du film que c'est montré comme ça, que c'est évident ; mais pas dans tout le film. Ça... — comment dirais-je ? — ça m'excite beaucoup, ça me transporte beaucoup, ça. De donner à voir au public comment c'est fait, le cinéma ; la présence du cinéma. Quand Bulle et Yann regardent vers la caméra, ils regardent ce cinéma qui règne sur leur vie depuis qu'ils sont tout petits. Hein, Yann ? Il se marre⁷⁰⁹.

De fait, en donnant à voir au public comment c'est fait, le cinéma révèle l'intention de la cinéaste de dévoiler son dispositif. Une telle intention vise aussi à dévoiler l'effet du réel et à déconstruire l'artifice de l'illusion. En effet, retourner le média sur lui-même pour exhiber la technique en plein processus de tournage est un geste lié à l'hypermédiacité ou à l'opacité. L'effet d'opacité existe quand la médiation est rendue perceptible pour le public. Dans la suite du dialogue avec Beaujour, l'effet d'illusion est également au cœur de la discussion sur *Agatha et les lectures illimitées* :

J. B. — C'est pour réduire l'illusion ?

M. D. — Le mensonge. Parce que, si tu veux, ne pas montrer la caméra, ne pas montrer les projecteurs, les micros, les praticables, etc., c'est comme — exactement, je ne peux pas te dire mieux —, ne pas montrer l'argent. Ne pas montrer le train de milliards sur lesquels roule le cinéma depuis cent ans — pardon, excuse-moi, depuis cinquante ans. Et moi, j'ai envie de le montrer. Je ne perds rien, je ne gagne rien, je fais du cinéma, ça ne me rapporte rien. Alors, j'ai envie de montrer ça, tu vois. C'est épouvantable, le cinéma ; c'est comme le marché du pétrole, du blé, de l'or, des armes : une équivalence totale. Moi, je montre la caméra comme la vérité ; j'imagine, puisque j'ai un besoin absolu de la montrer, j'ai un besoin irrépressible plutôt, de la montrer, de montrer les moyens. Là, on vient de tourner un plan d'une minute qui est la glace cassée des Roches Noires, du hall des Roches Noires, avec les projecteurs, tu vois. Des pieds de caméras, des gélatines — et qui montrent quoi : les moyens dont on disposait, et qui sont très... très petits. Oui, mais moi, c'est une tentative de mise à mort du cinéma que, sans le savoir, si tu veux, sans le vouloir vraiment, je mène. Ça ne m'intéresse pas, le cinéma. Ça ne m'intéresse pas du tout, c'est ça qui est drôle, ça ne m'intéresse pas vraiment. Le cinéma ne m'intéresse pas⁷¹⁰.

Duras démontre que plus on a de financement pour faire un film, plus la réalité devient artificielle. Elle en profite donc pour se plaindre en quelque sorte de la politique de financement à laquelle ses films ont été soumis. En outre, elle explicite, à travers l'image et en montrant le support, le passage du livre au film. Ces images sont utilisées pour affirmer, une fois de plus, la force du texte, pour assurer l'origine du processus filmique qui réside dans le texte. Bien que le texte montré

⁷⁰⁹ Joëlle Pagès-Pindon, *Le livre dit. Entretien de Duras film, op. cit.*, Kobo e-pub.

⁷¹⁰ *Id.*

fasse partie de la diégèse du film, il sert aussi d'introduction au contexte du récit. Les images de la page imprimée du livre reviennent par ailleurs au milieu du film.

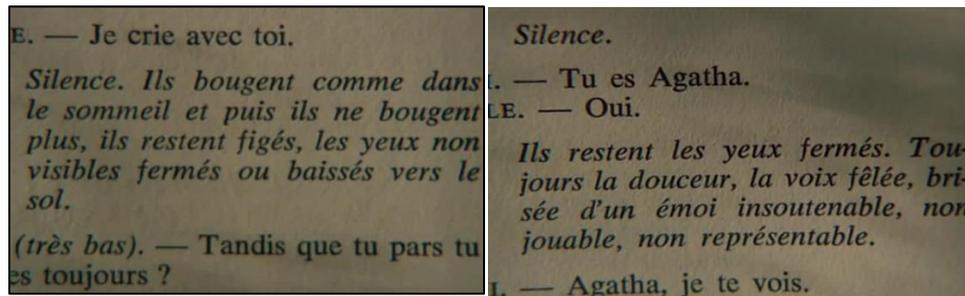


Fig. 15 et fig. 16. Captures d'écran du film *Agatha et les lectures illimitées*

Les extraits de texte (ci-dessus) de la pièce *Agatha* – chaque image réfère à un plan différent – sont intercalés avec le paysage bleu de la mer. Ces images qui, d'une part, représentent le support du livre, révèlent aussi un dispositif narratif construit pour remplir l'absence de dialogue. Intercaler ces extraits dans le film, donc montrer le support livre, confirme la médiation entre le texte et le filmique. Voilà une autre manière de rendre opaque le dispositif. Le public se voit averti du passage du texte au film dans cette médiation dévoilée. Le processus de transfert qui a lieu dans cette pratique, le passage du scénique au filmique, est explicitement exposé. Ce processus dévoilé s'impose dans le film. En outre, l'extrait de texte qui apparaît à l'écran, « d'un émoi insoutenable, non jouable, non représentable », est un indice d'une telle construction narrative qui évoque l'irreprésentable, l'interdit, et justifie ce choix de mise en scène non-représentative.

4.4.3 Le jeu d'acteurs : le corps comme un média

Avant les films *Agatha et les lectures illimitées* et *Le Navire Night*, nous remarquons l'absence de la représentation visuelle des comédiens et comédiennes dans le cinéma durassien. La *voix off* intervient comme élément de représentation pour rendre compte de ces absences. Certes, la *voix over* ne se situe pas en fonction des éléments visuels, mais comme nous l'avons vu avec l'audio-vision, c'est bien la perception du public qui agit comme complément. Ce procédé narratif du cinéma durassien, raconter par le moyen de la *voix off*, serait d'ailleurs liés aux procédures

d'un cinéma de petit budget. À cet égard, la cinéaste a toujours discuté des conditions économiques difficiles de production :

Parce qu'on me dit qu'il n'y a pas de comédiens ; sans comédiens, les films se vendent mal. Mes films font le tour du monde ; mais ce n'est pas commercial, vous comprenez ! C'est dans les universités, dans les ciné-clubs ; mais ça n'a aucune importance, ça, pour ce que ça coûte ! Néanmoins, il y avait des gens qui voulaient mettre de l'argent... Je crois que j'ai le micro dans le champ, là, non ? Ils voulaient mettre de l'argent dans mes films ; mais quand ils se sont aperçus qu'il n'y avait ni... — je ne dirai pas de nom, voyez, des comédiens — ni un tel ou une telle, alors... ce n'est pas la peine de mettre de l'argent. C'est vrai, ils ont raison ; mais moi, je fais ce que je veux. Je fais ce qui me plaît. Alors demain, vous allez tourner des choses insipides, nulles ; complètement modestes. Des mers mortes, des mers plates, des paysages comme ça, sans relief, comme cet air. Voilà ce que vous allez tourner et ça sera très bien. Et puis, à un moment donné, Agatha viendra, ce sera Bulle. Elle sera dans cet hôtel, qui s'appelle l'hôtel des Roches Noires ; où Proust a habité en 1920 ; il avait la chambre devant la mienne, la 111 ; moi, je suis au 107⁷¹¹.

Bien entendu, Duras aborde dans ce passage la présence des acteurs et actrices qui, comme le souligne Aumont, « dans le système de production industriel des films, l'acteur représente le plus souvent un des atouts économiques du film, la présence d'un acteur connu et/ou aimé du public étant considérée comme une garantie de succès⁷¹². » Il s'agit d'une politique assez connue du cinéma hollywoodien classique, « dont la production d'un film se décide en fonction des vedettes ou des acteurs connus que l'on pourra engager⁷¹³. »

Par ailleurs, sur le plan esthétique, ses films sans personnages s'inscrivent dans une poétique de l'irreprésentable, comme nous l'avons déjà mentionné. *Agatha et les lectures illimitées* fait écho au thème de l'irreprésentable en mettant en scène l'amour impossible entre un frère et une sœur. Néanmoins, cette fois-ci les personnages sont représentés. Comment, cependant, le jeu des acteurs et actrices est-il rendu possible sans scénario, ni script ? Lors de leur préparation, Duras dirigeait Bulle Ogier ainsi : « Tu ne cesses pas d'écouter, on va te mettre le texte très fort⁷¹⁴ ». On remarque donc que c'est la voix – voix du texte – qui est au cœur de cette préparation au tournage.

⁷¹¹ Joëlle Pagès-Pindon, *Le livre dit*, op. cit., Kobo e-pub.

⁷¹² Jacques Aumont, Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

⁷¹³ *Id.*

⁷¹⁴ *Id.*

Si le corps de et de l'actrice s'avère être un média – il médie par son expression, ses gestes, ses émotions, sa technique, en donnant chair au personnage – son jeu d'acteur est re-médié par le cinéma. Le salon où Ogier et Andréa se déplacent évoque ce confinement du désir. L'idée du confinement est exprimée, sur le plan esthétique, dans l'éclairage assez sombre ; celle-ci contraste avec la lumière émise par les fenêtres. Ce contraste créé par l'éclairage du salon invite le regard du public vers l'extérieur, donc vers la mer, la plage. D'ailleurs, les images extérieures évoquent ce caractère poétique du film dans la mesure où la mer est un motif récurrent dans l'œuvre durassienne.

Par ailleurs, le travail de direction de la cinéaste (elle donne des indications scéniques) s'insère dans ce processus de médiation. Par exemple, Duras dit à Bulle Ogier et à Yann Andrea d'écouter la voix, soit la voix *off* qui fait aussi la médiation du texte. C'est donc bien à travers la perception et l'écoute de la voix que les acteurs et actrices élaborent la scène. L'écoute de la voix est un outil primordial d'élaboration du jeu d'acteur et d'actrice. Le jeu passe d'abord par l'écoute, par la médiation de la voix. Il faut cependant tenir compte du fait que le cinéma en tant que média peut modifier l'image du corps à travers le cadrage, l'éclairage, la prise de vues, l'échelle des plans et le montage. Ainsi, d'une certaine façon, le cinéma guide le regard du public à travers la technique. Bien que le théâtre en tant qu'hypermédia peut travailler l'expression de la scène au moyen de la lumière, des décors et de la mise en scène, sa médiation diffère de celle du cinéma. En outre, le jeu des acteurs et actrices dans *Agatha et les lectures illimitées* est fortement influencé par les souvenirs, la mémoire et l'impossibilité de l'amour. La mise en scène cinématographique isole l'acteur et l'actrice. Si les personnages sont assez bavards dans le texte *Agatha*, dans le film ils sont dotés d'un corps mais d'aucune voix. De fait, Bulle Ogier est toujours seule à l'écran. Elle et Andrea sont chacun de leur côté, absorbés par leurs pensées et souvenirs. Sur le plateau de tournage, Duras disait à Bulle Ogier de ne pas regarder la caméra et d'écouter le texte. On remarque un seul plan dans lequel ils se trouvent tous deux dans le même cadre ; or, comme des inconnus, ils ne se regardent pas. L'éclairage ne met l'accent sur aucun des deux, puisqu'ils sont placés dans l'ombre. L'éclairage priorise plutôt les fenêtres, soit une vue sur l'extérieur, la mer. D'ailleurs, la mer est porteuse de nombreuses images dans l'imaginaire durassien. Elle représente l'immensité et

l'impossibilité. La raison pour laquelle le cinéma hésite à représenter en images l'intimité entre les deux personnages réside dans le manque, dans l'échec d'un amour impossible, et, comme l'affirmait Duras, « c'est par le manque qu'on dit les choses » :

On atteint là à une contradiction essentielle, à un paradoxe essentiel du cinéma. C'est par le manque qu'on dit les choses, le manque à vivre, le manque à voir. C'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière, et par le manque à vivre qu'on dit la vie, le manque du désir qu'on dit le désir, le manque de l'amour qu'on dit l'amour ; je crois que c'est une règle absolue. Je crois que la plénitude du désir, de l'amour, de la chaleur, de l'aise à vivre... ne comporte en soi aucun manque à être, donc ne peut pas se dire. Je crois que c'est à partir du manque d'être — d'être dans le désir, dans l'amour, dans l'été —, qu'on peut dire l'amour, le désir, l'été et... l'inceste, c'est-à-dire le crime. Je ne dis pas que je vais réussir à le faire ; je dis que je le ferai selon moi, du mieux que je peux. C'est-à-dire toujours de la même façon, en donnant moins à voir et plus à penser, et plus à entendre⁷¹⁵.

En effet, dans *Agatha et les lectures illimitées*, « donner moins à voir » devient une formule-type de représentation. Un tel partage de l'intimité des personnages n'a pas été mis en scène. Néanmoins, il ne s'agit pas d'un souci moral ; il s'agit plutôt de traiter, grâce au cinéma, la question de l'irreprésentable. C'est pourquoi, dans le jeu des acteurs et actrices, on remarque une totale absence d'action, une immobilité des corps d'Agatha et de son frère. Le jeu d'acteur se concentre à évoquer des souvenirs. Ébranlés, ils sont vaincus par l'hésitation, le non-savoir à propos du désir et du sentiment refoulé. Une telle impossibilité de nommer l'amour, de traduire les sentiments, mène à une impasse qui est explicitée dans le passage suivant :

Long silence.

LUI. – Et vous, que diriez-vous de ce manque à partir de ma part ?

ELLE. – Je le partage avec vous, je ne le nomme pas.

LUI. – Je vous en prie, aidez-moi.

ELLE. – Je vous aide. Je pars, je vous aide.

LUI. – Il est vrai.

ELLE (sourire). – Nous sommes dans une entente parfaite sur ce point aussi, n'est-ce pas ?

LUI. – Oui. (sourire) Une entente notoire, exemplaire⁷¹⁶.

⁷¹⁵ Joëlle Pagès-Pindon, *Le livre dit*, op. cit., Kobo e-pub.

⁷¹⁶ Marguerite Duras, *Agatha*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.



Fig. 17 *Agatha et les lectures illimitées*, (Captures d'écran).

Dans *Le livre dit*, Pagès-Pindon procède à une transcription des dialogues du film réalisé par Beaujour et Mascolo pendant le tournage d'*Agatha et les lectures illimitées*. Dans le dialogue entre Duras et Bulle Ogier (ci-dessous), on remarque à quel point le style de la cinéaste imprime sa marque personnelle dans le jeu de la comédienne. Dans les indications de jeu, Duras insistait sur l'écoute du texte :

Bulle Ogier traverse le hall, tandis qu'on entend la voix de Marguerite Duras disant un passage du texte d'Agatha :

« C'était il y a longtemps maintenant, vous viviez encore avec nous, nous étions ensemble dans la villa Agatha pendant ces années-là durant les vacances[...] ». L'écrivain donne des indications à Bulle pour ses déplacements. Ne remue pas trop, non, fixe-toi encore. La fixité est magnifique. Silence ! Tu te déplaces, va, vas-y. « Nous avons peur » : c'est là que tu vois, tu vois la caméra, tu vois tous ces gens. Bien, c'est bien. Essaie de rester là le plus possible. Va doucement vers la fenêtre. Très bien. On fait un plan de coupe ? Sur les peupliers, les cheveux blonds

C'est magnifique. Je ne sais pas ce qu'en pense Dominique ?

D. L. R. — Oui, c'est très beau pour moi.

M. D. — Alors, les places étaient très bonnes ; donc il faut tout de suite marquer la place qu'elle avait, Bulle... Je ne crois pas qu'elle était là, moi. Tu crois ? Il me semble qu'elle était un peu plus en arrière. Et là, elle était où, là ? Là, comme ça ? J'aime beaucoup, beaucoup... quand tu as regardé la caméra. Alors, on est trop de combien ? Bon, je vais couper une phrase. (Un peu plus tard) Va à la vitre, va à la vitre... Comment tu vas passer ?

B. O. — Si je m'arrête, tu veux que je m'arrête là ?

M. D. — Bien, c'est beau, ça ; même cet arrêt-là, c'est beau, garde-le, garde-le...Mais tu ne cesses pas d'écouter, il y aura le texte, attention. On va te le mettre très fort. Voilà, oui, oui⁷¹⁷.

On remarque que la direction des comédiens et comédiennes chez Duras est ancrée dans la perception du texte. Il va de soi que cette pratique se différencie de celle du cinéma conventionnel. Si la compétence de direction d'acteurs et d'actrices consiste généralement à guider les personnages en fonction d'un scénario, chez Duras, c'est la perception sonore du texte qui prime. Le dialogue est donc médié par la voix de Duras et Andrea en son *off*. Cette manière de « négliger » le scénario et de mettre en scène les acteurs et actrices qui ne prononcent aucune réplique – une formule qui s'éloigne du texte structuré en dialogues – s'accorde avec ce que Duras appelle les « lectures illimitées. » En plus de désigner la liberté d'interprétation du lecteur-spectateur, les « lectures illimitées » qualifient la manière particulière dont Duras conçoit son œuvre, refusant toute forme de convention. L'influence du texte de Musil sur *Agatha* finit par renforcer le jeu de mise en abyme, soit l'idée d'un texte dans le texte, une influence que Duras hésite à confirmer. Or, ce procédé est mis en évidence dans le dialogue avec son fils Jean Mascolo, lequel a réalisé le documentaire *Duras film* :

J. M. — Est-ce que, dans *Agatha*, il n'y a pas un choix de l'inceste, pour tenir le discours sur l'amour, qui rend donc plus évidente l'impossibilité de l'amour ? Est-ce que l'inceste n'est pas choisi pour rendre plus évidemment l'impossibilité de l'amour ?

M. D. — C'est une lecture — je ne dirai pas l'auteur —, c'est une lecture qui m'a inspiré *Agatha*.

J. M. — C'est Musil. Tu peux le dire...

M. D. — Pour quoi faire ? Il ne faut pas dire ces choses-là.

J. M. — Pardon.

M. D. — Ce n'est pas à toi de le dire, puisque je ne dis pas les choses.

J. M. — Je ne l'ai pas lu, je n'ai pas lu Musil.

M. D. — *Agatha* ?

J. M. — Musil.

M. D. — Mais moi, je l'ai lu.

J. M. — Mais *Agathe* existe dans le livre, *Diotima* ou *Diotime* ?

M. D. — On ne va pas... on ne va pas garder ça, en tout cas⁷¹⁸.

Ce passage dans lequel Duras avoue l'influence littéraire de Musil dans *Agatha*, confidence incitée par son fils Jean Mascolo, révèle de surcroît d'autres possibilités de lectures, et au-delà de l'inspiration autobiographique – plusieurs études ont

⁷¹⁷ Joëlle Pagès-Pindon, *Le livre dit*, op. cit., Kobo e-pub.

⁷¹⁸ *Id.*

abordé l'œuvre de Marguerite Duras comme un reflet du vécu. Néanmoins, les « lectures illimitées » suggérées par le titre du film invite à de multiples possibilités de lecture. D'ailleurs, l'importance d'une telle influence de Musil se fait sentir pendant le déroulement du tournage avec Bulle Ogier. Quelques citations qui évoquent *L'Homme sans qualités* sont révélées dans ce passage :

C'était dans le jardin de la maison coloniale, pendant ces deux années au Gabon, je crois, lorsque notre père avait emmené sa femme et ses enfants. C'était le long de l'autre fleuve, pendant la sieste » — un passage d'*Agatha* qui évoque les lectures de *L'Homme sans qualités* de Musil faites par le frère et la sœur : « Vous disiez en manière de jeu : “Ces histoires nous les avons écrites.” » Prends tout ton temps. Ils parlent du livre de Musil sur l'inceste. Tu commences par t'asseoir normalement et après, tu t'affaleras. Superbe, oh lala !⁷¹⁹

Pour *Agatha et les lectures illimitées*, Duras procède donc à une représentation autrement en mettant en évidence, en premier lieu, le transfert du livre au film, plus précisément sa médiation. Il est pertinent de souligner l'importance consacrée au support du livre (image montrée à plusieurs reprises dans le film) qui toutefois s'affaiblit dans les derniers plans, car Duras met l'accent sur les paysages de Trouville, sur la mer – et non plus sur l'image du texte. Les images du support livresque ne reviennent donc pas à la fin du film. C'est pourquoi on ne peut affirmer la suprématie du texte, comme le fait la critique durassienne, puisqu'il s'agit plutôt de mettre de l'avant la médiation du texte, soit l'opération de transfert du texte au film. Une telle médiation est mise en évidence dans la séquence mettant en scène de Bulle Ogier, notamment l'effet de miroir lorsque la caméra et son opérateur apparaissent dans le même cadre. Le public se voit alors confronté à la déconstruction du dispositif cinématographique dans la mesure où ce procédé du miroir affaibli, voire annule l'effet de transparence du cinéma. Certes, le public ne voit pas une mise en scène d'une pièce de théâtre adaptée au cinéma, mais il est invité, à travers les procédés proprement durassiens, à voir au-delà comme derrière la scène, donc dans les coulisses du film.

⁷¹⁹ Marguerite Duras, *Le livre dit. op. cit.*, Kobo e-pub.

4.5 La mise en scène de *L'Homme atlantique*

En 2014, l'année de la commémoration du centenaire de la naissance de Marguerite Duras, le Centre Pompidou à Paris a organisé une rétrospective⁷²⁰. La programmation comptait une projection de 19 films. Dans la brochure de l'évènement, chaque film est suivi d'un texte de présentation afin de le contextualiser. Parmi les films présentés, le texte de *L'Homme atlantique* reproduisait un extrait des *Cahiers du cinéma*, publié l'année de la sortie du film, en 1982 :

Si les quarante-cinq minutes de *L'Homme atlantique* sont une aventure, ce n'est pas parce qu'on vient y voir une dernière curiosité (l'image noire, on pouvait se douter que Duras y viendrait), mais bien parce que là, très près de l'écran noir on a physiquement l'impression d'être dans une caméra (et pas seulement le viseur, comme cela peut arriver). Dans un premier temps, les plans noirs alternent avec des plans impressionnés. Chacun d'eux est comme un tremplin pour l'image à venir : un appel, au sens où l'on parle du pied d'appel dans un saut. Puis il n'y a plus que du noir, et Duras dit qu'il n'y a plus que du noir, qu'elle n'a plus d'image à donner à ce film, et l'on sent Yann Andréa derrière ce qui est maintenant un cache, l'obturateur définitivement clos de la caméra gigantesque où l'on a pris place. » Alain Philippon, *Cahiers du cinéma*, n° 331, janvier 1982⁷²¹.

C'est à partir de cet extrait de l'article d'Alain Philippon que nous proposons d'interroger la démarche cinématographique de Marguerite Duras pour *L'Homme atlantique*. D'abord, l'image noire est vue comme un procédé, mais aussi comme une stratégie de montage issue de la pratique du *found footage*, étant donné que les images de ce film relèvent du film précédent, *Agatha et les lectures illimitées*. Cette pratique, également appelé « remploi », remonte au cinéma des premiers

⁷²⁰ Cette rétrospective intégrale a été organisée par les Services Cinémas de la Bibliothèque publique d'information et du Département du développement culturel du Centre Pompidou, autour de l'exposition *Duras Song* proposée par la Bpi et l'IMEC du 15 octobre 2014 au 12 janvier 2015, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. Voici un aperçu de la programmation : « Autour d'une sélection de manuscrits et de tapuscrits rarement montrés au public (dont la dernière version très annotée d'*India Song*), d'articles de presse, de photos d'agence, de matériaux audio-visuels, de films documentaires ou de fiction, elle invite le public à approcher au plus près de l'écriture de Duras. Plutôt qu'une exposition biographique consacrée à la figure de l'auteur, c'est à l'exercice de la « transposition d'art » que se livre « Duras Song » en s'efforçant de suivre le jeu complexe, la « musica » de l'écriture durassienne. Donnant naissance à des textes majeurs comme *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) ou *L'Amant* (1984), participant au renouvellement des formes narratives, sondant les mystères de L'Amour et les abîmes du sujet individuel, l'écriture inventée par Marguerite Duras s'est aussi déployée à travers l'expérience cinématographique, avec *Hiroshima, mon amour* (1959) ou *India Song* (1975), théâtrale et radiophonique. » Exposition Duras Song – portait d'une écriture [En ligne] <https://www.centrepompidou.fr/> Consulté le 20 avril 2020.

⁷²¹ Marguerite Duras, cinéaste. Brochure de la rétrospective intégrale organisée à l'occasion de l'exposition *Duras Song*. Paris, Bibliothèque du Centre Pompidou, 2014.

temps et de l'avant garde, comme nous l'avons vu au chapitre 1. Le film *L'Homme atlantique* s'avère un exemple emblématique de la pratique du remploi, du recyclage ou, comme désigné par Aumont, une « pratique réservée aux films d'expression personnelle qui utilisent des films plus anciens, parfois en les transformant (par ralenti, par déchirure etc. ⁷²²» Il poursuit : « L'expression anglaise, *found footage* – littéralement : métrage trouvé –, qui insiste sur le fait que le matériau de ce film n'a pas été produit, mais pris ailleurs. Le principe de ces films est le même que celui de ce qu'on a appelé "films de montage" : à l'époque muette. ⁷²³» Le film *L'Homme atlantique* a été structuré en agençant des images noires qui s'interposent aux paysages de la mer durassienne, afin de guider le regard du public. La pratique du film *L'Homme atlantique* s'inscrit dans le processus de transmédiation, celui qui mène du texte littéraire au film. Dans ce cas précis, le passage du livre au film ne se réalise pas à travers l'adaptation, une pratique d'ailleurs transgressée par l'écrivaine. Par conséquent, le texte lu en voix *off* par Marguerite Duras ne se plie pas aux fonctions du traditionnel scénario ; il reste littéraire. Néanmoins, il ne s'agit pas de dévoiler le processus de médiation comme dans *Agatha et les lectures illimitées*, mais de remettre en question son principe. La démarche de Marguerite Duras devient alors représentative d'une réflexivité cinématographique. C'est pourquoi « l'impression d'être dans une caméra », tel que la présentation de Philippon le souligne, n'est pas un hasard. Cette forme de représentation devient un dispositif avec lequel Duras manipule un principe fondamental du cinéma, qui consiste en une série d'images en mouvement. Insérer des plans noirs dans le déroulement du film et priver le public d'images figuratives favorisent l'imagination que permet l'écoute d'un texte sur un fond noir.

Les images noires bouleversent la perception du public. En effet, le public de *L'Homme atlantique* est invité à persister devant des images noires d'une durée prolongée de 20 minutes. Son expérience consiste non seulement à écouter la voix *off* de Marguerite Duras pendant 45 minutes, mais également à l'associer avec l'absence de représentation que l'image noire établit. À travers la permanence de l'image noire, un dispositif se construit afin d'ébranler et de dissiper les convictions

⁷²² Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

⁷²³ *Id.*

du public. Or, par une telle pratique du remploi, Duras invite le public à procéder au montage du film à partir de l'écoute et ainsi à reconstituer les lacunes du récit. Ces absences devront être comblées par l'imaginaire d'un spectateur émancipé, dans le sens où l'entend Jacques Rancière : « C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur⁷²⁴. » Selon Rancière, être spectateur « n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale⁷²⁵. » En ce sens, le spectateur émancipé est celui qui subit l'expérience spectatorielle et questionne le regard. Ainsi, le potentiel du spectateur pour Rancière réside moins dans une collectivité que dans son individualité. Le spectateur se trouve donc sur le même pied d'égalité que le lecteur, dissipant la hiérarchie du lecteur sur le spectateur en mettant en évidence l'horizontalité du rapport qui s'établit entre les deux. De cette façon, ils se retrouvent sur le même plan. Rancière l'explique ainsi : « Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'à chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre⁷²⁶. » L'expérience du spectateur et de la spectatrice consiste aussi à dévoiler le dispositif du cinéma, à associer et à dissocier l'image du son, du texte lu par la voix *off*. La voix *off* de Marguerite Duras guide à la fois le regard du public et celui de l'acteur, Yann Andrea : « Vous oublierez aussi que c'est la caméra. Mais surtout vous oublierez que c'est vous. Vous⁷²⁷. » Ainsi, la tonalité de la voix de Marguerite Duras s'apparente à celle d'une consigne ; elle oriente le parcours du spectateur et de la spectatrice telle une hypnose conduite au moyen de la voix *off* et de l'image noire :

Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaierez de regarder jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin.

⁷²⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 23.

⁷²⁵ *Id.*

⁷²⁶ *Id.*

⁷²⁷ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, *op. cit.*, p. 10.

Vous me demandez : Regarder quoi ? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique.

Écoutez. Je crois aussi que si vous ne regardiez pas ce qui se présente à vous, cela se verrait à l'écran. Et que l'écran se viderait⁷²⁸.

La voix propose donc une mise en scène (la mer, les murs, ce littoral...) ; néanmoins le montage qui agencera ces éléments appartient à l'imagination de chaque spectateur et spectatrice. Paradoxalement, l'image annoncée dans le jeu des regards, c'est bien l'écran noir. Le public est confronté à un cinéma qui est en train de se faire, de se construire, suivant sa capacité d'imaginer. La voix *off* le confirme plus loin : « Que dans le déferlement milliardaire des hommes autour de vous, vous êtes le seul à tenir lieu de vous-même auprès de moi dans ce moment-là du film qui se fait⁷²⁹. »

Le spectateur ou la spectatrice qui accepte le contrat peut alors pénétrer dans le film en train de se faire, en acceptant du même coup l'image noire. Le public devient ainsi un marcheur aveugle, guidé par la main de la cinéaste. Toutefois, il est aussi errant, bouleversé et désorienté : c'est à lui de combler l'écran, de monter les plans qui s'agencent dans un jeu constant d'associations et de dissociations :

Je voulais vous dire : le cinéma croit pouvoir consigner ce que vous faites en ce moment. Mais vous, de là où vous serez, où que ce soit, que vous ayez partie liée avec le sable, ou le vent, ou la mer, ou l'oiseau, ou le chien, vous vous rendrez compte que le cinéma ne peut pas. Passez outre. Laissez. Avancez. Vous verrez, tout viendra à partir de votre déplacement de long de la mer, après les piliers du hall, du déplacement de votre corps, dont vous aurez pensé jusqu'à cet instant-ci qu'il était naturel⁷³⁰.

Ainsi, Marguerite Duras propose une expérience singulière entre image et texte en invitant son spectateur et spectatrice à participer à ce jeu, celle de monter le film à travers leur propre faculté d'imaginer. Il suffit de suivre la voix *off* de la cinéaste et d'accepter les « règles » du jeu. Le déplacement du marcheur, allusion au mouvement de la caméra, concerne également l'acteur à l'écran (Andrea). Lorsqu'il traverse le salon du hall, il passe devant le même miroir que dans *Agatha et les lectures illimitées*, démontrant la réflexivité du film. Désormais, la caméra est

⁷²⁸ *Id.*

⁷²⁹ *Ibid.* p. 10.

⁷³⁰ *Ibid.* p. 12.

montrée et la représentation cinématographique, dont la vraisemblance est soutenue par l'effet de transparence, s'écroule. En effet, une fois le dispositif dévoilé, le public remet en question la représentation. De son côté, la voix *off* n'arrête pas de suivre la prise de vue, dans une combinaison audio-visuelle absolue : « Vous êtes sorti du champ de la caméra. Vous êtes absent. Avec votre départ votre absence est survenue, elle a été photographiée, comme tout à l'heure votre présence.⁷³¹ » La référence à l'hors-champ est explicite : il s'agit de la sortie de l'acteur du cadre, mais aussi de l'image noire qui devient une métaphore de l'absence. L'image noire ne nie pas le cinéma comme média. À l'inverse, elle renforce la voix en dépit de la représentation. Ainsi, l'image noire s'inscrit dans un effet d'opacité, car, au cinéma, l'image en mouvement s'avère être un principe fondamental de son identité. Émerge de l'image noire, dans le plan où Andrea apparaît devant le miroir et traverse le salon, un décor identique à la scène dans laquelle Bulle Ogier révèle le caméraman dans l'ombre. Le dédoublement de l'image sous l'effet d'une mise en abyme fait partie du même dispositif utilisé pour *Agatha et les lectures illimitées*.

Par ailleurs, si l'on tient compte de la poétique durassienne pour laquelle on souligne la répétition et la reprise dans le passage d'une œuvre à l'autre, on peut affirmer également que ces qualités figurent dans ce film de emploi. Selon ce procédé, la cinéaste exporte du film source (*Agatha et les lectures illimitées*) ses éléments de mise en scène liés aux effets de transparence et d'opacité.

La démarche de Duras consiste donc à impliquer la perception du spectateur et de la spectatrice dans ce jeu oscillant entre la transparence et l'opacité du dispositif. L'image noire devient également une métaphore de l'absence entraînée par le départ de cet « homme atlantique ». Or, sa disparition est évoquée par l'absence de sa représentation. L'image noire, ne l'oublions pas, reste une image :

Vous êtes resté dans l'état d'être parti. Et j'ai fait un film de votre absence. Vous allez repasser de nouveau devant la caméra. Cette fois vous allez la regarder. Regardez la caméra. La caméra va maintenant capter votre réapparition dans la glace parallèle à celle dans laquelle elle se voit. Ne bougez pas. Attendez. Ne

⁷³¹ *Id.*

soyez pas surpris. Je vais vous dire ceci : vous allez réapparaître dans l'image. Non, je ne vous avais pas prévenu. Oui, ça va recommencer⁷³².

Ainsi, la voix entendue – celle de l'auteure du livre – est à la fois la voix de la réalisatrice en train de diriger l'acteur, donc en train de faire un film. Paradoxalement, l'image noire fait disparaître le dispositif du cinéma. Ce dispositif évoque à la fois celui de la projection de l'image et du principe de la cinétique. L'effet d'opacité (cacher le dispositif) est donc ici mis en évidence. En plus, à travers ce discours qui s'adresse de manière ambiguë à la fois à l'acteur et au public, on a l'impression que le film se déroule en temps réel, c'est-à-dire qu'il a lieu au moment même où on le regarde. On devient ainsi non pas spectateur et spectatrice du film, mais participant et participante, en quelque sorte, de l'acte de filmer.



Fig.18. *L'Homme atlantique*. Moment où Andrea traverse le salon. (Captures d'écran)

Ici, l'image de Yann Andrea qui traverse le salon, reflétée dans le miroir, offre un effet de mise en abyme. Ce plan révèle également le cameraman embrouillé dans l'ombre, au coin du cadre.

Vous allez regarder tous les spectateurs dans la salle, un par un et chacun pour soi.
Rappelez-vous bien ceci : la salle, elle est à elle seule le monde entier de même que vous, vous l'êtes, vous, à vous seul. N'oubliez jamais. (...) ne cherchez pas à comprendre ce phénomène photographique, la vie. (...)

⁷³² Marguerite Duras. *L'Homme atlantique*, op. cit., p. 23.

Vous regarderez l'appareil comme vous regardiez la mer et les vitres et le chien et l'oiseau tragique dans le vent et les sables d'acier face aux vagues. Au bout du voyage, c'est la caméra qui aura décidé de ce que vous aurez regardé. Regardez. La caméra ne mentira pas. Mais regardez-la comme un objet de prédilection désigné par vous, attendu par vous depuis toujours, comme si vous aviez décidé de lui tenir tête, d'engager avec elle une lutte entre la vie et la mort⁷³³.

Ce passage soulève la question du regard dans la création. En effet, celui-ci est au sein de tout processus créateur. D'une part, il s'agit du regard de la cinéaste médié par l'appareil de prises de vue, soit le regard de la metteuse en scène en train de diriger l'acteur. D'autre part, le regard s'inscrit dans la réception du public, celui qui pose son regard sur l'œuvre. Le regard est vu comme un phénomène photographique : il y a une médiation du regard sur le monde par laquelle le réel et la fiction s'entremêlent à tel point qu'il soit parfois difficile de les distinguer. Mettre en présence le spectateur et la spectatrice pour affronter une telle absence de l'image semble paradoxal. Or, le jeu d'apparence du cinéma est ici remis en question :

Regardez autour de vous. À perte de vue vous reconnaîtrez ces étendues figés, ces vallées cimentées des guerres et de la joie, ces vallées du cinéma, elles se regardent, elles se font face. Détournez-vous. Passez. Oubliez. Éloignez-vous de ce détail, le cinéma. Le film restera ainsi. Terminé. Vous êtes à la fois caché et présent. Présent seulement à travers le film, au-delà de ce film, et caché à tout savoir de vous, à tout savoir que l'on pourrait avoir de vous⁷³⁴.

Exhiber, ou au contraire cacher le dispositif, brouiller la transparence, c'est remettre en question la représentation du cinéma. Voilà le jeu proposé au public durassien. Les règles de ce jeu consistent à manipuler les effets de transparence et d'opacité, afin de suspendre l'illusion du réel. Rappelons que Duras, à propos de la suprématie du texte, affirme à plusieurs reprises que le cinéma ne parvient pas à représenter ; il est plutôt considéré comme une régression de la parole écrite. Dans *Filmer, dit-elle*, Luc Chessel remarque que le « cinéma de Duras n'aura pas été "celui du vide à combler", comme l'annonçait en 1967 un critique des *Cahiers du cinéma*, mais un cinéma du vide à faire⁷³⁵ ». Il poursuit :

⁷³³ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Paris, Les éditions de Minuit, p. 27.

⁷³⁴ *Id.*

⁷³⁵ PhillippeAzoury (dir.), *Filmer, dit-elle : le cinéma de Marguerite Duras*, Nantes, Capricci, 2014, Kobo e-pub.

Faire le vide, faire la destruction, faire le désert. Faire le vide ici n'a rien à voir avec vider, ni filmer du vide. Ce n'est pas non plus renvoyer à la possibilité du vide en montrant le plein. Il n'y a en fait qu'un seul plan, un seul niveau : la réversibilité absolue du vide et du plein. Pouvoir propre au cinéma, qui après tout s'occupe de présence, et en même temps subversion de ce pouvoir. Duras écrivaine casse le cinéma, en détruisant l'insupportable présence qu'il produit, mais en faisant du cinéma, en faisant confiance au cinéma : le cinéma peut faire le vide, qui est son impossible, le cinéma peut l'impossible. Le cinéma peut tout, peut tout faire, faire ce tout qu'il faut casser — il faudra le casser à l'intérieur du cinéma⁷³⁶.

On remarque que la conception que l'on prête au cinéma durassien, celle d'affaiblir les principes mêmes du média cinématographique en faveur des qualités du texte (de la littérature), voire de l'écriture, n'a pas lieu. De fait, son cinéma arrive à affirmer encore plus le média cinématographique lorsqu'il prive le public de l'image figurative. Paradoxalement, un de ses postulats se confirme : « c'est par le manque qu'on dit la chose⁷³⁷ » au cinéma.

4.6 *La Mer écrite* : déambulation et transmédiation de l'espace

Tel que nous avons discuté dans les chapitres précédents, la déambulation est au cœur du processus créateur de Marguerite Duras. La déambulation s'inscrit dans l'espace littéraire et filmique ; elle apparaît à la fois comme un motif et un procédé. La déambulation en tant qu'un procédé évoque un mouvement qui mène d'un film à l'autre, d'un texte à l'autre ou du texte au film. Dans *La Mer écrite* (1996), sa dernière publication de son vivant, les images photographiques éclairées par des textes relèvent d'un projet déambulatoire. Dans la quatrième de couverture du livre, la photographe Hélène Bamberger, amie de l'écrivaine, expose la naissance du projet :

J'ai rencontré Marguerite Duras à Trouville pendant l'été 80. Nous avons pris l'habitude de nous promener tous les après-midis. Pendant ces promenades, je faisais des photos. Peu à peu, Marguerite s'est mise à me diriger. D'année en année, les photos sont devenues indispensables à nos promenades, comme un devoir de vacances, sur lequel Marguerite manifestait des exigences de plus en plus précises. Peu à peu on en est venu à parler d'un album⁷³⁸.

Ces mots de Bamberger confirment que Duras dirigeait le regard de la photographe telle une cinéaste réalise un film : en prenant soin du cadrage, de la prise de vue,

⁷³⁶ *Id.*

⁷³⁷ Marguerite Duras, *Le livre dit*, op.cit., Kobo e-pub.

⁷³⁸ Marguerite Duras, *La mer écrite*, (Hélène Bamberger – photographies), Paris, Marvla, 1997, Kobo e-pub.

de l'éclairage, etc. En fait, ces éléments d'expression de la photographie partagent une parenté étroite avec le cinéma. Ce qui les éloignent en tant que médias, c'est bien le principe de l'image en mouvement qui définit le cinéma. Cependant, ce qui nous intéresse dans *La Mer écrite*, c'est évidemment de situer ce dernier projet durassien, à cheval entre les mots et les images, dans une intention de transmédialité, voire une poétique du déplacement. Ainsi, on s'intéresse à l'espace durassien que *La Mer écrite* suscite lorsqu'on regarde ses images. L'espace sera au cœur de ce rapprochement de l'image et du texte, où s'entremêlent la création et la vie de l'écrivaine, tel qu'on l'a exploré dans le premier chapitre. L'espace cartographique dessiné par l'imaginaire durassien où se situe Trouville, mais aussi des villes asiatiques imaginaires. Quant à la représentation de l'espace, tant dans la photographie que dans le cinéma, l'effet du réel est ébranlé pour remettre en question celui de la transparence. Ainsi, on remarque dans certaines images et textes de *La Mer écrite*, un écart entre l'image et son référent, entre ce que l'image montre et ce que le texte dit. Hélène Bamberger en témoigne dans *Marguerite Duras de Trouville*. De tels écarts étaient déjà présents dans le processus créateur durassien :

L'été 80, c'était moi qui conduisais. Les années d'après, c'était Yann. On allait où elle voulait. Souvent dans les mêmes endroits (Fatouville, Quilleboeuf, Cormeilles, Antifer, Etretat, Jumièges) dans un rayon de cent kilomètres autour de Trouville. Chaque endroit avait un autre nom et une histoire : le pont de Tancarville franchissait le Mékong, les prés salés devenaient des rizières, on traversait « les forêts du Canada » ...

Un jour, elle m'a montré une clématite bleu dur sur un mur gris granit, et elle m'a dit : « Tu vois, ça c'est l'intelligence ».

Elle utilisait des mots comme échauguettes et ombellifères, dont je pensais qu'ils n'existaient pas, parce qu'elle en inventait aussi, en affirmant qu'ils existaient.

Tout de suite, j'ai fait des photos ; souvent elle me dirigeait et parfois se mettait en scène. Elle avait une idée très précise de la façon de s'habiller. De la sienne et de la mienne⁷³⁹.

De surcroît, dans la *La Mer écrite*, c'est l'espace qui fait l'objet d'une exploration, d'une déambulation, toujours en évoquant le même espace exploré dans les précédents films : les paysages maritimes autour de Trouville. Ainsi, les images des paysages aux environs de la plage de Trouville sont précisément familières à Duras,

⁷³⁹ Hélène Bamberger, *Marguerite Duras de Trouville*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004 (quatrième de couverture).

paysages qui dessinent l'espace durassien. L'espace est cartographié par le regard de Marguerite Duras, regard médié par celui la photographe, regard qui s'interpose entre la photographe et sa caméra. On le sait, les paysages marins d'étés passés à Trouville nourrissent l'imaginaire durassien :

À chaque fois que je viens à Trouville, je viens ici. C'est complètement lagunaire. On dirait aussi bien le lit d'un fleuve ; ça pourrait être la Loire, la Loire de Agatha, aussi bien, que les mers ... au sud de Cuba, les mers très basses. Parce que là, vers le chenal, la mer n'est jamais très haute... Les fonds sont complètement envasés. Ça pourrait être des rizières à la saison sèche, aussi. Tout ça, c'est pareil ; c'est du ciel et puis de l'eau et une certaine lumière⁷⁴⁰.

Dans le contexte de l'imaginaire durassien, ces paysages normands évoquent l'Asie, les rizières du Vietnam, les fleuves, l'espace littéraire de l'œuvre. Or, le fait de questionner la représentation revient inlassablement dans son œuvre en mobilisant le public à voir au-delà de ce que l'image propose, c'est-à-dire à dépasser le référentiel, ce qui fera objet d'une mise au point plus loin.

Ainsi, la déambulation se révèle favorable à un exercice du regard, tel qu'une marche réflexive. Duras semblait être constamment plongée dans son processus créateur, en quête de paysages ou en repérage de lieux de tournage. C'est pourquoi elle affirme dans *Les yeux verts* : « Tout est partout. Tout est à Trouville, Melbourne et Vancouver sont à Trouville, il suffit de les voir.⁷⁴¹ » Cet extrait tiré des *Yeux verts*, tout comme les livres de photographie (*La Mer écrite et Marguerite Duras de Trouville*), démontrent à quel point Duras s'approprie les paysages de Trouville pour les faire siens, afin de façonner son espace de création. Jacques Rancière développe une réflexion sur la photographie comme médium dans son article « Ce que "medium" peut vouloir dire : l'exemple de la photographie » :

Au sein de cette vision, la photographie a un rôle privilégié. L'appareil photographique, c'est, d'un côté, le pur instrument, l'automate au service de toute volonté, et en particulier au service de l'art en tant qu'il est l'accomplissement d'une volonté de faire de l'art. Mais c'est aussi l'instrument qui exécute par lui-même la tâche de représentation qui était celle de l'art et délivre ainsi celui qui l'emploie du souci de faire de l'art et de la prétention d'être artiste. Il est la technique de la mimesis : pas seulement, ce qu'on invoque toujours, la technique qui libère l'art de la mimesis, mais aussi la technique qui libère la mimesis de l'art, qui permet aux choses de se donner à voir, délivrées des codes de la représentation, des rapports codés entre formes visibles et

⁷⁴⁰ Joëlle Pagès-Pindon, *Le livre dit, op. cit.*, Kobo e-pub.

⁷⁴¹ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p. 137.

production d'effets de signification. Cette libération opérée par la machine – photographique ou cinématographique – donnant accès à une vérité ou un inconscient du visible a été célébrée par Walter Benjamin aussi bien que par Jean Epstein. Si la photographie, qui nous occupe ici, est par excellence le médium donnant accès à un milieu sensible inédit, l'artiste photographe « fidèle à son médium » est alors celui qui capte ce milieu sensible nouveau, qui inscrit les performances de son appareil dans sa configuration⁷⁴².

Certes, différemment de la peinture et de la sculpture, la technique libère la *mimesis* de l'art dans le cas de la photographie et du cinéma. Bien entendu, la photographie et le cinéma s'inscrivent dans les arts de reproduction technique. Bien que la ressemblance (l'imitation), la *techné* soulèvent des questions ontologiques dans le champ de l'esthétique, de la philosophie et de l'histoire de l'art – il n'en sera pas question ici. Toutefois, les images médient notre relation au réel, elles sont porteuses du sens, passibles d'interprétation. Pourtant, leurs sens relèvent d'une construction du public, c'est-à-dire de la forme subjective de leur expérience. C'est dans cet esprit que nous envisageons les images de *La Mer écrite*. Quant au lien entre le texte et l'image photographique dans *La Mer écrite*, le texte ébranle l'image de son modèle mimétique.

4.6.1 L'effet d'opacité entre texte et image dans *La Mer écrite*

Dans sa perspective intermédiaire, Lars Elleström souligne que le texte et l'image fixe partagent des modes sensorielles :

Un texte verbal visuel et une image fixe (comprise de la manière la plus conventionnelle), par exemple, partagent des modes matériels, car ce sont à la fois des objets solides et des modes sensoriels ; ils sont tous les deux visuels. Ils ont également de nombreux modes spatio-temporels en commun. Ils sont spatiaux et non temporels (ils sont statiques considérés comme des objets matériels), mais évidemment réalisés dans le temps et créant également des configurations spatiales et cognitives. Ils peuvent tous deux représenter le temps virtuel et l'espace virtuel ; c'est-à-dire des illusions d'espace et de temps qui ne sont pas réellement des aspects de la matérialité du médium. La principale différence entre un texte verbal visuel et une image fixe se trouve dans la modalité sémiotique. Les textes verbaux sont principalement (mais pas exclusivement) symboliques, tandis que les images sont principalement (mais pas exclusivement) iconiques⁷⁴³.

⁷⁴² Jacques Rancière, « Ce que “medium” peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil*, 1, 2008 [En ligne] <https://doi.org/10.4000/appareil.135>. Consulté le 10 juin 2020.

⁷⁴³ Lars Elleström, « Photography and Intermediality: Analytical Perspectives on Notions Referred to by the Term “Photography” », *Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, N°197, 2013, p. XX, [En ligne] <https://www.degruyter.com/view/journals/semi/semi-overview.xml> Consulté le 20 juin 2020.

En effet, les images et textes de *La Mer écrite* reposent sur ce jeu des illusions d'espace et de temps. Ces images et textes mènent le public à une autre dimension : celle de l'espace et de l'imaginaire durassien. Par ailleurs, dans *La Mer écrite*, le texte n'a pas pour fonction de « lire » l'image. Le texte ne précise pas ce qui est montré dans l'image, il ne situe pas le lecteur et la lectrice à l'exemple des légendes qui accompagnent les images dans les photos de presse. À l'inverse, le texte établit parfois un rapport dialectique avec l'image à laquelle il renvoie ; il s'agit d'une relation d'écart, voire de confrontation, car il bouscule le sens de ce qui est apparemment montré et vu. Il produit une désorientation, une perte des repères.

Les rapports entre mots et images dans *La Mer écrite* sont d'ordre métonymique ; ce sont des rapprochements, car Duras évoque d'autres images dans le texte à partir de la photographie de *La Mer écrite*. Par exemple, l'image de l'ombre de la balustrade du balcon sert à évoquer, dans le texte, l'histoire, le passé de la guerre, l'identité du lieu qui s'inscrit entre la mémoire et l'oubli. En plus, « lire l'ombre » renvoie à la photographie et au cinéma, un média d'inscription de la lumière. (Voir la fig.19.)

Lire : l'ombre. C'est l'ombre du balcon de notre appartement aux Roches Noires. Ça ne nous rappelle rien. C'est là. C'est tout. Là où nous sommes quand la chaleur est intense. Ce n'est rien : du fer, de l'absence, du vide. La guerre est devenue lointaine comme l'âge des enfants, comme la guerre, le temps passé en guerre. On ne sait plus où elle a lieu. Parfois on va jusqu'à ne plus savoir s'il y a encore des guerres, aujourd'hui ou hier. On ne sait plus rien, presque, à force de savoir Tout. Tout comme on croit savoir.

C'est ce qu'on appelle un état avancé du désespoir.⁷⁴⁴

L'ombre, ou bien l'image de la balustrade projetée sur le mur, véritable icône de l'objet, suscite une telle lecture poétique. Ce phénomène qui semble banal est mis en valeur par l'image photographique ainsi que par le texte. Un objet ne que « nous rappelle rien » dans le texte, suggère que la mémoire de la guerre est fuyante comme le temps qui passe. La guerre semble avoir resté dans la mémoire collective, dans un passé lointain, d'avoir également tombé dans l'ordinaire et dans l'oubli. Les mots fer, absence et vide expriment les temps rigides de la guerre. D'ailleurs, ces mots renvoient le public durassien aux images et le texte du film Aurélia Steiner Vancouver. Rappelons que dans ce film, on écoute la *voix off* de Marguerite Duras : [...] Devant moi il y a la mer. Aujourd'hui elle est plate, lourde, de la densité

⁷⁴⁴ Marguerite Duras, *La mer écrite*, Paris, Marvla, 1996, Kobo e-pub.

du fer dirait-on et sans plus de forces pour se mouvoir. Entre le ciel et l'eau il y a un large trait noir, charbonneux, épais. Il couvre la totalité de l'horizon [...] ⁷⁴⁵. Ainsi, on remarque cette cohérence ou cet attachement d'un l'œuvre à l'autre.



Fig.19. *La Mer écrite*, capture d'image.

Cependant, on remarque que certaines images de *La Mer écrite* contredisent le texte, ou inversement ; l'effet de transparence est alors remis en question. Entre l'espace « réel » de la Normandie et l'espace imaginaire créé par la relation entre le texte et l'image photographique s'opère la transformation du réel. Ainsi, l'image de la plage de Trouville, bien qu'elle semble familière au public, évoquerait au contact du texte un fleuve, image qui renvoie au Gange et qui sert, par renvoi à l'univers et l'imaginaire durassien, à montrer l'espace autrement. L'espace est également transmédié lorsque, médié par le regard de l'écrivaine, passant de la photographie au texte. D'après Aumont, toute représentation est un artefact :

Ainsi, l'analogie n'est pas un phénomène naturel : toute représentation est un artefact, reposant sur des conventions, même dans le cas de représentations qui semblent reproduire automatiquement la réalité, comme c'est le cas des images *photo-*, *cinémato-* ou *vidéographiques*. On peut toujours agir sur une représentation, en modifiant certains de ses paramètres (en photo, le diaphragme ou le temps d'exposition, mais aussi le cadrage, la distance, etc.)⁷⁴⁶.

En effet, il est vrai que les images donnent à voir ; toutefois, la représentation peut être remise en cause lorsqu'elle provoque une sorte de dissonance, celle d'une image orientée vers la transparence et d'un texte orienté vers l'opacité. Bien que nous

⁷⁴⁵ Marguerite Duras, *Le Navire Night, Césarée, Les Mains négatives*, Aurélia Steiner, *op. cit.*, p. 139.

⁷⁴⁶ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, *op. cit.*, Kobo e-pub.

ayons précédemment traité les effets de transparence et d'opacité, dans *La Mer écrite* la transparence est désignée par la médiation photographique, alors que l'effet d'opacité s'opère lorsque le texte « montre » autrement. Ainsi, le texte orienté vers l'opacité contredit l'image, à l'instar de la photographie de Bamberger ci-dessous (fig.20).



Fig. 20. Marguerite Duras, *La Mer écrite*, Paris, Marvla, 1996. (Capture d'image.)

« Je ne sais plus rien. C'est peut-être le Chili ou un Japon très revu et très corrigé.
Ça dépend de vous, cher spectateur⁷⁴⁷. »

Le texte, dans sa relation avec cette image de la plage de Trouville, discrédite et contredit tout l'effet de transparence. Le texte confronte le contenu de l'image afin d'évoquer ce qui n'est pas montré. On remarque la tension entre l'image, orientée vers la transparence (c'est bien la plage de Trouville), et le texte qui remet en question l'image, car il renvoie à « des images » en proposant d'autres espaces que la plage. Pour que le jeu de représentation orienté vers l'opacité puisse avoir lieu, le texte doit faire appel, comme au cinéma par ailleurs, à l'imagination du lecteur et de la lectrice. Il s'agit donc là d'une stratégie bien connue de l'auteure qui a lieu dans son propre cinéma. Ainsi, la référence aux lecteurs et lectrices de *La Mer écrite* renvoie au cinéma, précisément au « spectateur émancipé » (Rancière) ou au « spectateur monteur » (Faucon), celui qui est invité à lire et à constituer l'image par

⁷⁴⁷ Marguerite Duras, *La mer écrite*, Paris, Marvla, 1996, Kobo e-pub.

ses propres moyens. Il rend le dispositif de représentation opaque, secouant l'effet d'illusion qui garantit la transparence.

4.6.2 L'expérience spectatorielle durassienne au cœur de la transmédiatité

La relation transmédiatelle que *La Mer écrite* entretient avec le cinéma durassien passe d'emblée par l'espace. L'impression de déjà-vu est toujours présente pour le public et c'est grâce à sa mémoire (littéraire et filmique) que l'espace durassien est cartographié. En effet, *La Mer écrite* explore l'espace des films durassiens précédents : celui qui constitue le décor des films *Agatha et les lectures illimitées*, *L'Homme atlantique*, *La Femme du Gange* et *Aurélia Steiner Vancouver*. Le public, en regardant les images de *La Mer écrite*, fait l'expérience de la flânerie ; il déambule dans un espace dont les images évoquent avec force des scènes des films durassiens. Il s'agit d'un public-marcheur, celui qui a parcouru, par sa lecture et la contemplation des images, par son va-et-vient entre le texte et l'image, l'espace de l'imaginaire durassien. Une telle expérience déambulatoire confirme que l'œuvre de Marguerite Duras est cyclique et qu'elle s'inscrit dans un mouvement circulatoire avec des chevauchements où s'inscrivent des phénomènes intramédiaux, tels que la reprise et la répétition qui font partie de sa poétique. De la même manière, la pratique du remploi devient un procédé courant dans son œuvre qui participent des échanges intramédiaux.



Fig. 21. Marguerite Duras, *La Mer écrite* (capture d'image)

« J'ai pris la photographie de la mer et je l'ai éditée, je suis partie avec dans un livre. La mer est restée là, convenable, discrète, parfaite, INVISIBLE, ÉTERNELLE⁷⁴⁸ »

L'image ci-dessus, prise à l'intérieur du salon de l'Hôtel de Roches Noires, s'attache au texte qui participe de la réflexivité ; le média se retourne sur lui-même. Pour le public durassien, cette image suscite la sensation du déjà-vu : il s'agit à la fois d'un plan du film *Agatha et les lectures illimitées* et de *L'Homme atlantique*. En regardant l'image, le public est placé au cœur d'une expérience visuelle et mémorielle – il se souvient des images filmiques – qui le mène d'une œuvre à l'autre, des films à cet ouvrage textuel et photographique.



Fig 22. Marguerite Duras, *La Mer écrite* (capture d'image)

C'est le petit bac de Quillebeuf. L'endroit choisi par moi. C'est la Seine, déjà, oui. C'est beau comme un écrit. C'est très beau. Le titre du film que je ferai, il est là, choisi par moi, oui, c'est très beau parce que c'est grand comme un titre

⁷⁴⁸ Marguerite Duras, *La mer écrite*, *op. cit.*, Kobo e-pub.

d'histoire ou comme celui du titre d'une histoire jamais écrite encore. Sauf par moi seule. Une femme qui fait des livres comme elle ferait la lumière. Le sens. Je crois que je vais faire ce film pour ne pas oublier ce qu'on appelle : le sens. Et que j'appelle : le vide ou le temps⁷⁴⁹.

On remarque dans ce texte et cette image que, chez Duras, la déambulation s'avère un mouvement dirigé vers la création et qui favorise le processus créateur dans lequel s'insère toujours des images, qu'elles soient de nature littéraire, filmique ou photographique, et que le paysage y joue un rôle important. Les paysages autour de Trouville font l'objet d'un exercice du regard, matière et moyen de création pour Duras, espace de médiation entre la vie et l'œuvre, tel un atelier de création. Duras l'exprime ainsi : « Faire des livres comme on fait la lumière⁷⁵⁰ ». Dans cet extrait, Duras renvoie très clairement à ses activités d'écrivaine et de cinéaste. Le cinéma, c'est la captation et l'inscription de la lumière sur la pellicule, caractéristique technique qu'il partage avec la photographie. En ce sens, Aumont rappelle le rôle particulier de la lumière au cinéma : « La lumière joue, dans les arts et techniques photographiques, un rôle particulier. Elle est le vecteur même de l'enregistrement de l'image ("photographie" veut dire littéralement écriture de la lumière, et à ce titre le cinéma comme la vidéo en relèvent [...])⁷⁵¹. » Il poursuit : « en même temps, elle est un des éléments ou un des aspects du monde représentés dans l'image photographique. Cette double nature figurée et lumière figurante est nodale, et à toutes les époques, le cinéma a cultivé les effets de lumière.⁷⁵² » En outre, le lien entre mot et image dans *La Mer écrite* rassemble trois pratiques qui interagissent les unes avec les autres, littéraire et photographique, mais également filmique, dans la mesure où ces textes renvoient à une création de nature transmédiatique. À cet égard, le point de vue de l'intermédialiste Jürgen Bruhn sur la parenté entre les médias, plus précisément quant à l'hybridité du média, est intéressant pour notre corpus à l'étude :

As cinema shares its basic material with photography (the exposure of an image on photographic film) it has sometimes been described as a mechanical, direct reproduction of reality, but early cinema borrowed heavily from traditional performing arts, like theatre, vaudeville, and tableau vivant. Narrative forms of literature, particularly the novel, have also played important roles in shaping narrative cinema. The list of influencing forms goes on, and includes music,

⁷⁴⁹ Marguerite Duras, *La mer écrite*, op. cit., Kobo e-pub.

⁷⁵⁰ *Id.*

⁷⁵¹ Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

⁷⁵² *Id.*

opera, magic, architecture, photography and painting; and following the recent historical advents of technical media such as the VCR and the DVD, and the importance of the digitalisation of the medium, the notion of cinema as a mixed medium has become even more prominent within film theory. In other words: cinema is currently and always has been intermedial⁷⁵³.

En effet, cette parenté du cinéma avec d'autres médias soulève la question de l'hybridité. On retrouve dans *La Mer écrite*, à travers la relation texte-image, des échanges entre les médias. On considère comme des « œuvres hybrides » celles « qui relèvent souvent d'un agencement entre différentes formes médiatiques instituées ainsi posées comme essentiellement séparées par des frontières relativement fixes, ce qui témoigne d'une forme hétérogène d'hybridité qui se rattache à la *mixité*.⁷⁵⁴ » Une telle acception de l'hybridité se retrouve dans *La Mer écrite* : la photographie et le texte, placé l'un à côté de l'autre ou dans une combinaison que forment les deux. Néanmoins, la mixité est une caractéristique inhérente à toute forme de médiation et, en ce sens, la coexistence entre le texte et l'image dans *La Mer écrite* dépasse cette conception de l'hybride, basée sur des caractéristiques stables. La corrélation de l'image et du texte dans *La Mer écrite* est effectivement traversée par les médias qui les ont précédés. Comme le souligne Routhier :

Ce qui se trouve à la confluence de deux institutions médiatiques reconnues (le théâtre, la littérature, le cinéma, la peinture, la photographie, la musique, la télévision, etc.) est spontanément considéré hybride faute de reconnaissance institutionnelle propre. Le contrecoup de cette dénomination est alors de donner l'illusion que les arts et les médias sont a priori stables et monolithes avant qu'un geste d'hybridation n'ait lieu⁷⁵⁵.

En plus des phénomènes d'échanges et d'interactions entre les médias dans la production des images, soulignons un phénomène d'association entre la pratique photographique et cinématographique au sein de *La Mer écrite*. Le regard photographique médié par l'appareil procède au découpage de l'espace, une pratique qu'on associe au montage filmique. L'organisation du champ de vision passe par la découpe de l'espace, de l'action et du mouvement. En ce sens, le

⁷⁵³ Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik « Introduction » dans *Cinema Between Media: An Intermediality Approach* Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 2.

⁷⁵⁴ J'emprunte ici la définition de l'hybride issue de la réflexion de Elisabeth Routhier dans sa thèse « Perspective intermédiaire sur le motif de la disparition : Enjeux d'une poétique de la remédiation chez Perec, Modiano et Nolan », dirigée par Jean-Marc Larrue, Université de Montréal, 2017. Elisabeth Routhier, « Perspective intermédiaire sur le motif de la disparition : Enjeux d'une poétique de la remédiation chez Perec, Modiano et Nolan », thèse de doctorat, Université de Montréal, 2017, p. 50.

⁷⁵⁵ *Ibid.* p. 51.

découpage de l'espace s'opère à travers la capture des images par la caméra de Bamberger. De même, par la suite, agencer les images pour le travail d'édition du livre évoque le geste du montage au cinéma. Comme le souligne Térésa Faucon : « D'abord, disposer (dis/ponere, placer en séparant distinctement) renvoie à agencer, arranger, ordonner, régler, ici un environnement complexe qui renouvelle la pratique de l'espace pour le spectateur/visiteur habitué de la black box ou de la salle de cinéma. Disposer, comme geste du montage dans l'hypothèse de sa virtualité, invite aussi à penser le dispositif en dehors de ses appareils⁷⁵⁶. » Le public, en expérimentant cet espace au moyen du regard (il regarde et envahit l'espace par son regard), fait aussi un exercice de mémoire. Il reconnaît des films déjà vus, car chaque image est associée aux décors du cinéma durassien.

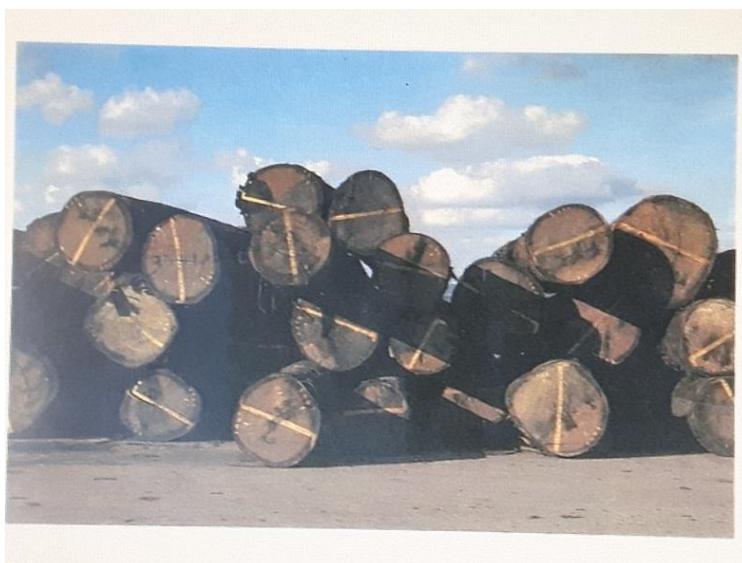


Fig. 23. Marguerite Duras, *La Mer écrite*

C'est du bois. DES BOIS. Venu des arbres des sols des pays de grandes misères, venus des forêts d'Asies différentes, comme le Siam qui a donné son nom à des continuités terriennes perdues dans la géographie. Celles des contrées perdues, comme étant d'un autre temps. Que pourrait-on montrer d'autre que ce qu'on voit ? Ce qui est simplement vrai et qui échappe à l'homme⁷⁵⁷.

⁷⁵⁶ Térésa Faucon, *Gestes contemporains du montage, Entre médium et performance*, Paris, Naïma, 2018, Kobo e-pub.

⁷⁵⁷ Marguerite Duras, *La mer écrite, op. cit.*, Kobo e-pub.

Le public connaît, voire reconnaît, les images de *La Mer écrite*. L'image des tronçons des bois empilés renvoie au court-métrage *Aurélia Steiner Vancouver*. L'image rappelle également une représentation d'ordre sous-jacente ; elle est devenue métaphorique, car elle évoque les corps de Juifs empilés les uns sur les autres, contexte du récit d'Aurélia Steiner qui est de l'ordre de l'irreprésentable. Nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la Shoah dans l'œuvre durassienne est au cœur de l'irreprésentable qui est articulé dans une poétique de la mémoire et l'oubli. Comme souligne Myriem El Maizi, « l'attachement de l'écrivaine à témoigner du malheur collectif, indissociable pour elle du malheur personnel [...] car la souffrance juive contient en elle toutes les douleurs, les dépasse en ce qu'elle a d'inexplicable⁷⁵⁸. » Ainsi, représenter la Shoah devient impossible, voire insupportable. L'image de la souffrance juive s'avère une « image intolérable » dans les mots de Rancière : « On juge que ce qu'elle [l'image intolérable] montre est trop réel, trop intolérablement réel pour être proposé sur le mode de l'image⁷⁵⁹. » Ainsi, même si le texte semble être pas en conflit avec l'image, il ne la contredit pas en décrivant ce que l'on voit, d'autant que le public durassien est confronté à sa mémoire, au « déjà vu ». Il est inévitable de ne pas associer l'image à celle vue dans le film *Aurélia Steiner Vancouver*. Ce rapport est d'une part sensorielle, et d'autre part transmédiatique, car l'image similaire transite entre les différents médias. Dès lors, une autre image vient confirmer une telle métaphore en s'associant à l'image ci-dessus. (fig. 24)

⁷⁵⁸ Myriem El Maizi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Oxford, Peter Lang, 2009, p. 14.

⁷⁵⁹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 93.

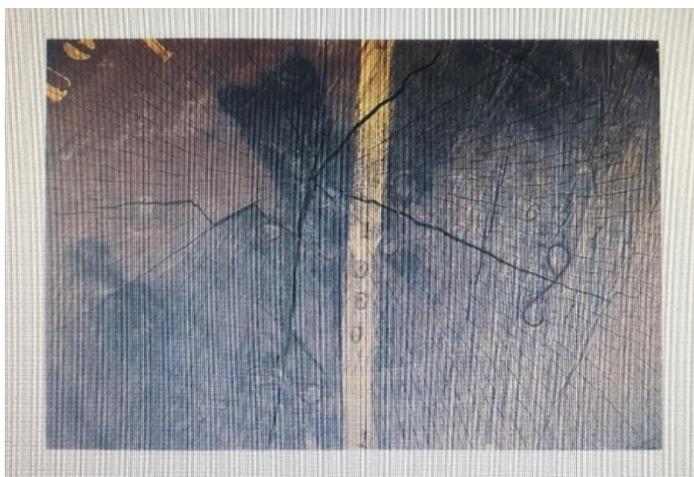


Fig. 24. Marguerite Duras, *La Mer écrite*. (capture d'image)

La première fois je n'ai rien compris, rien VU. Après, j'ai commencé à voir une femme française et puis je n'ai plus cherché. Voilà. La femme française a dû tomber dans la même erreur.⁷⁶⁰

L'irreprésentable suscite une écriture d'induction, qui se fait de manière sous-jacente, et dont le sens n'est pas forcément perçu d'emblée. Voilà pourquoi « rien voir » revient à ne pas réussir à comprendre, à assimiler le sens. Chez Duras, le public est donc amené à « voir », dans le sens d'être amené à comprendre quelque chose, à en tirer du sens.

⁷⁶⁰ *Id.*

Conclusion

Élaborer une conclusion sur le cinéma durassien des années soixante-dix et quatre-vingts n'est pas chose aisée. D'abord, parce que l'œuvre de Marguerite Duras se construit selon un mouvement cyclique, soit en tournant sur elle-même et en s'auto-référenciant constamment. De plus, la manière dont l'œuvre s'élabore, subversive et hésitante, voire fuyante, en se reflétant *ad infinitum* telle l'image réfractée d'un miroir, semble aussi se soustraire à une conclusion fermée. Il est dès lors impossible de l'enfermer dans une seule logique. Les lectures filmiques sont en quelque sorte « illimitées », à l'instar du titre du film *Agatha et les lectures illimitées*, dans lequel le processus créateur fait écho à l'œuvre ouverte et inachevée. Cependant, paradoxalement et à contre-courant d'une conclusion, cette étude nous a permis de dénouer quelques traits, aspects ou questions posées au cours de la recherche.

Compte tenu des aspects ambivalents de cette œuvre, comment réfléchir sur le cinéma de Marguerite Duras des années soixante-dix et quatre-vingts à la lumière d'une théorie ? Comme le soutient Laurent Jullier :

La théorie du cinéma n'existe pas. Le cinéma est un dispositif technique et un rituel social, mais pas une discipline. On dit parfois qu'il produit lui-même de la théorie - on dit qu'il pense - mais la formule relève de l'astuce rhétorique. En revanche, le cinéma est un objet que peuvent étudier une foule de disciplines, et dont elles révèlent chacune quelques-unes des facettes⁷⁶¹.

Ce n'est pas à tout hasard que la pensée du philosophe Jacques Rancière fasse écho à celle de Jullier : « Comment réduire l'écart, comment penser l'adéquation entre le plaisir pris aux ombres projetées sur l'écran, l'intelligence d'un art et celle d'une vision du monde, c'est ce qu'on pensait alors pouvoir demander à une théorie du cinéma⁷⁶². » Or, il ne faut pas oublier que cet art du cinéma n'existe que comme « une frontière instable⁷⁶³ » et, en ce sens, elle est traversée par d'autres médias. Pour cette raison, l'approche intermédiaire a ouvert la voie afin d'envisager l'œuvre cinématographique durassienne comme un dispositif, compte tenu ses rapports

⁷⁶¹ Laurent Jullier et Michel Marie, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2007. [En ligne] <http://laurent.jullier.free.fr/> [Consulté le 12 juin 2020.]

⁷⁶² Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique éditions, 2011, p. 11.

⁷⁶³ *Id.*

avec les autres médias. En outre, il faut considérer qu'au cours des cinquante dernières années, l'introduction des nouvelles technologies et des nouveaux médias ont joué un rôle important pour la production de Marguerite Duras. Cette période couvre d'ailleurs la carrière de l'écrivaine et cinéaste, y compris sa production foisonnante et sa vie qui prend fin en 1996. Ainsi, l'avènement de la vidéo dans les années quatre-vingts suscite des interrogations et des réflexions de la part de la cinéaste qui craint pour la pérennité de la culture de l'écrit. En revanche, le cinéma s'avère être un nouvel outil de création pour l'écrivaine. Il s'agit également d'un outil d'expérimentation d'un dispositif de l'audio-vision (Michel Chion) qu'elle élabore en tenant compte de son rapport avec un spectateur dit « émancipé », suivant l'appellation de Rancière.

De surcroît, non seulement la cinéaste est réticente aux adaptations de son œuvre et son cinéma ne s'insère pas non plus dans une catégorie précise. À cet égard, la critique durassienne a déjà abordé son cinéma comme étant influencé par le Nouveau Roman, ou encore sous l'appellation d'un cinéma littéraire, expérimental, voire politique ou comme un cinéma des femmes. Néanmoins, nous préférons l'envisager ici comme étant un cinéma différent, tout simplement, car il se distingue des autres cinémas, toute catégorie confondue. Notre étude visait l'examen d'un dispositif cinématographique singulier plutôt que la classification du cinéma de Marguerite Duras. Bien entendu, nous comprenons que le caractère vacillant, voire insaisissable de son œuvre échappe à toute convention de genre. C'est en effet impossible de baliser fermement l'œuvre de Marguerite Duras.

Par ailleurs, on remarque, dans les études durassiennes – plus particulièrement en ce qui concerne le cinéma – une tendance à dissocier le son de l'image, afin de soutenir une autonomie de la voix et du son par rapport au visuel. Or, dans cette étude, le cinéma durassien a été abordé autrement, soit comme un dispositif audio-vision, appellation formulée par Michel Chion. Ainsi, la symbiose entre la voix et les sons *off*, notamment dans les films *La Femme du Gange* et *Son nom de Venise* dans *Calcutta désert*, ont été mis de l'avant en confrontant un pan de la critique durassienne à délaissé cet aspect de l'assemblage du sonore et du visuel dans le cinéma durassien. Les réflexions de Michel Chion nous ont donné un point de départ, nous permettant de constater que le son influence la perception du rythme

et du mouvement dans l'espace cinématographique. Or, les différents sons (parole, bruit, musique...) appartiennent tous à l'univers sonore et proviennent du même support – entité globale, solidaire et homogène. Le public se situe ainsi au cœur d'une expérience audio-visuelle dans laquelle la question de l'écoute est inséparable de celle de l'ouïr, tout comme celle du regard est liée au voir.

Ce qui relève de l'art cinématographique, contrairement à l'industrie culturelle, est au cœur du questionnement de Marguerite Duras à l'égard de son propre cinéma. En effet, séparant le bon grain de l'ivraie, Duras démontre une certaine condescendance à l'égard du cinéma dominant ou commercial, celui que le public réserve pour le « samedi-soir ». À l'égard du public durassien, les propos de Jacques Rancière sur le « spectateur émancipé », ainsi que ceux de Térésa Faucon concernant un spectateur monteur et flâneur ont également permis de bien cerner le rôle public durassien. Formulée par Jacques Rancière, la conception du spectateur émancipé remet en cause la condition passive du spectateur, celle-ci validée par l'industrie culturelle qui le conçoit comme un consommateur inactif. En s'opposant à l'idée du « voyeur passif » qui ne peut ni réfléchir, ni agir, Rancière insiste sur le pouvoir d'observation du spectateur, de sélection, de comparaison et d'interprétation, afin de mettre en valeur sa capacité de saisir et de voir. Térésa Faucon, à son tour, considère que le dispositif employé par Duras incite le public non seulement « à lire les images⁷⁶⁴ », mais qu'il constitue aussi une « invitation au montage⁷⁶⁵ », ce qui « change fondamentalement le rapport du spectateur en l'interrogeant sur la production des images⁷⁶⁶ ». En effet, le spectateur-monteur est celui qui expérimente le montage. En outre, Faucon conçoit le montage comme un médium et une performance en élaborant sa pensée de manière rhizomique : « Penser c'est monter, toute l'activité de la conscience est basée sur le montage, comme observer, comparer, relier, opposer, se souvenir, associer, oublier.⁷⁶⁷ » Bref, les notions de Rancière et de Faucon se rapprochent dans la mesure où elles s'opposent au consensus d'un spectateur passif pour reformuler l'idée d'un

⁷⁶⁴ Térésa Faucon, *Gestes contemporaines du montage, Entre médium et performance*, Berlin, Paris, Naima, 2017, Kobo e-pub.

⁷⁶⁵ *Id.*

⁷⁶⁶ *Id.*

⁷⁶⁷ *Id.*

spectateur qui agirait au profit d'une sensorialité active. Et c'est précisément à travers cette sensorialité qu'une expérience spectatorielle a lieu.

Par ailleurs, bien que les études féministes n'aient pas été explicitement convoquées au cours de cette étude, on ne peut délaissé totalement cet aspect de la trajectoire littéraire, théâtrale et filmique de Duras. En effet, en tant que cinéaste et femme dans les années soixante-dix (période post 68), elle a fait ses débuts dans le milieu cinématographique à la fin des années 50 comme dialoguiste et scénariste grâce à *Hiroshima, mon amour*, film d'Alain Resnais. Or, nous avons vu que les années soixante-dix est une période au cours de laquelle les femmes se sont affirmées dans le milieu cinématographique, à l'exemple d'Agnès Varda, Chantal Akerman, Anne Kaplan (« même si la carrière de la première est antérieure à mai 68, son nom comme celui des autres est lié à ce qu'on appellera dans les années 1970 le 'cinéma des femmes' »⁷⁶⁸). On pourrait donc dire que Duras fait partie de cette « montée » des femmes au front du cinéma, sans toutefois s'y attarder. Dû aux contraintes budgétaires pour la réalisation de ses projets, Duras a pratiqué un cinéma de survivance, bien que nous hésitions à le désigner comme tel, étant donné l'aversion de la cinéaste à tout genre d'étiquette, classement ou catégorisation de son travail. Toutefois, les conditions économiques du cinéma pratiqué par Marguerite Duras n'ont pas anéanti ses projets cinématographiques et sa débrouillardise lui a permis de planifier des conditions alternatives, plus particulièrement en ce qui a trait au repérage des lieux de tournage ainsi qu'à la distribution de ses films. Par exemple, la projection de ses films avait lieu dans les festivals de cinéma expérimental, notamment le Festival d'Hyères, ce qui favorisait des rencontres – rituel ayant contribué à l'insertion et à l'intégration de la cinéaste dans le milieu cinématographique. Duras a également soulevé des contraintes quant aux lieux de tournage. Elle a ainsi fait de ses lieux d'existence une sorte d'atelier d'artiste. Les lieux d'écriture et de vie sont alors devenus des lieux de tournage, et, à travers le décor de son cinéma, ils ont dès lors contribué à alimenter l'imaginaire durassien. Ces lieux appartenant à Marguerite Duras, comme celui du tournage de *La Femme du Gange*, puis du court-métrage *Aurelia Steiner Vancouver*, *Agatha et les lectures illimitées* et *L'Homme atlantique*, agissent comme des espaces

⁷⁶⁸ Brigitte Rollet, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio, Femmes, genre, histoire*. [En ligne] <https://journals.openedition.org/cliio/266> [Consulté le 2 juillet 2020.]

de transition et de connexion entre la littérature, le théâtre et le cinéma. Ils sont ainsi de nature transmédiiale.

De surcroît, les conditions économiques de son cinéma ont favorisé certains procédés, notamment le *found footage*. On a démontré, à partir de l'approche des études cinématographiques, que le procédé du *found footage* est originaire du cinéma d'avant-garde. Or, si d'une part les contraintes imposées au cinéma de Marguerite Duras l'ont poussée vers la créativité et la débrouillardise, d'autre part, une poétique inventive a été fortement stimulée. Ainsi, la pratique du remploi s'inscrit dans une esthétique du recyclage selon les recherches de Christa Blümlinger. Le remploi cinématographique, aussi appelée « cinéma de seconde main », est une pratique par laquelle on rapprocherait le cinéma de Marguerite Duras du cinéma expérimental, dont l'affinité avec l'avant-garde se confirme dans les études cinématographiques. Le travail cyclique orienté vers la reprise et la répétition (aussi constatées dans d'autres études, comme celle de Julie Beaulieu) à l'intérieur de sa littérature et de ses films, la notion de transmédiation (dans le sens où l'entend Lars Elleström) et de transmédiialité (notion de Irina Rajewsky) nous ont permis de cerner le passage d'un média à l'autre. Ainsi, nous avons fait appel aux notions et concepts de différents théoriciens et théoriciennes de l'intermédiialité, afin de bien délimiter ces rapports dans le corpus visé. Or, c'est à partir du processus de transmédiation que ces rapports du livre au texte ont lieu. Néanmoins, les connexions, les emprunts, les échanges au sein de l'œuvre durassienne s'opèrent de manière intramédiiale (à l'intérieur du même média, du film au film et du texte au texte) de même que transmédiiale (du livre au film). La mémoire du public est sollicitée sur le mode du « déjà-vu » afin, par exemple, d'identifier la bande sonore qui mène d'un film à l'autre, d'un texte à l'autre, dans la mesure où ces éléments glissent d'une œuvre à l'autre. D'après Térésa Faucon, le montage lui-même rappelle la déambulation : il est considéré comme « un moyen simple de penser des modes d'associations (grâce aux motifs visuels et sonores rencontrés) et de mesurer cette liberté, de prendre conscience que le montage est un déplacement d'un plan à l'autre, d'éprouver physiquement l'intervalle que réactivera l'œil du spectateur⁷⁶⁹ ». D'ailleurs, la déambulation participe de l'œuvre

⁷⁶⁹ Térésa Faucon, *Penser et expérimenter le montage*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 130.

en tant que procédé et motif. Dans les films, la flânerie devient l'une des formes de déplacement à travers le travelling dans le centre-ville de Paris. Ainsi, les recherches menées aux archives de Marguerite Duras à l'IMEC – Institut Mémoires de l'édition contemporaine – ont dévoilé, à même le processus de l'œuvre, une telle esthétique. Le dossier concernant les archives du film *Le Navire Night* a été particulièrement bénéfique en ce qui a trait à la question de la flânerie. En effet, les plans de tournage du *Navire Night* ont révélé le parcours tracé par la caméra en mouvement au moyen du travelling effectué à partir d'une voiture, dans une déambulation ayant cours dans les alentours des Champs-Élysées. D'après Suzanne Liandrat-Guigues, cette déambulation participe d'un « bouleversement perceptif » : un rapprochement est suggéré avec l'acte filmique « qui découpe, cadre, multiplie et redistribue par le moyen du montage⁷⁷⁰ ». Les rushes du film *Le Navire Night*, images justement issues de la déambulation dans le centre-ville parisien, font l'objet de la pratique du *found footage*, pour ensuite former les courts-métrages *Les Mains Négatives* et *Césarée*. La pratique du *found footage* s'inscrit dans une poétique du recyclage et du remploi car elle consiste à emprunter, sur le plan esthétique, des éléments du langage cinématographique du film précédent. Certes, une transformation s'opère dans le nouveau film, mais il préserve toutefois l'éclairage et les décors antérieurement explorés dans son film matrice. À l'instar de la pratique du palimpseste, dont le premier texte effacé reste cependant visible sous le second, le *found footage* s'exprime donc comme un cinéma de seconde main. Les traces du film précédent en restent.

De surcroît, la notion d'espace cinématographique est primordiale pour traiter la réception spectatorielle : « Les études filmiques ont « graduellement pris conscience du fait que le cinéma s'adresse toujours au spectateur d'une manière multisensorielle⁷⁷¹ ». Chion défend également une théorie perceptive en mettant en relief un cinéma sensoriel qui « génère des sensations rythmiques, dynamiques, temporelles, tactiles, kinétiques qui empruntent indifféremment les canaux sonore et visuel⁷⁷² ». Dans ses ouvrages (*La voix au cinéma*, *L'audio-vision*), il insiste sur l'insuffisance de la séparation bande-son et bande-image, conséquence d'un

⁷⁷⁰ Suzanne Liandrat-Guigues, *Modernes flâneries du cinéma*, Lille, De l'incidence éditeur, 2009, p. 15.

⁷⁷¹ Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Armand Colin, 2009, Kobo e-pub.

⁷⁷² *Id.*

cinéma qui se laisse « hypnotiser par la technique⁷⁷³ », plus précisément celle de la division des canaux sonore et visuel. D'après lui, le cinéma ne doit pas se décrire comme « une simple addition de bande-son et bande-image⁷⁷⁴ », car cette séparation ne rend pas compte de la relation entre le son et l'image. Chion opte plutôt pour une perception audio-visuelle.

Ainsi, aborder l'espace cinématographique comme un phénomène audio-vision a permis de dénouer ce que la critique durassienne a maintes fois considéré comme un écart, soit la désynchronisation ou la dissociation entre le son et l'image dans le cinéma durassien. Or, aborder le cinéma durassien à partir de ce phénomène signifie accorder une importance particulière à la perception sonore et visuelle en visant une conciliation du son et de l'image, soit un assemblage audio-visuel. Au cinéma, le regard est envisagé à la fois comme une exploration spatiale et temporelle, un donné à voir délimité qui se maintient dans le cadre d'un écran. Quant à l'écoute, elle est une exploration dans un donné à ouïr et même un imposé à ouïr beaucoup moins circonscrit à tous égards, avec des contours incertains et changeants.

Bien que l'audio-vision ait été privilégié dans l'espace filmique du corpus analysé, cette étude mettait également l'accent sur la voix durassienne. Poser un regard sur la voix, l'omniprésence de la voix *off* ne veut pas dire surestimer la place du texte. Il s'agissait plutôt d'examiner les stratégies de représentation. Ainsi, Duras utilisait la voix *off* au profit du récit, afin de raconter une histoire en délaissant une représentation comprenant la performance d'acteurs et d'actrices. En tenant compte de ce que Chion appelle le « corps sans voix⁷⁷⁵ », que l'on observe chez les personnages muets de *La Femme du Gange* et *Agatha et les lectures illimitées*, ainsi que dans *Le Navire Night*, nous observons le contraste avec la voix acousmatique (voix sans corps), c'est-à-dire une voix dont on ne connaît pas la source, ou hors-champ, voix que le cinéma durassien utilise également. Duras, cinéaste polyvalente, passe par toutes ces modalités. Qui plus est, dans ses courts-métrages, les images présentent l'absence des personnages. C'est ainsi que

⁷⁷³ *Id.*

⁷⁷⁴ *Id.*

⁷⁷⁵ Michel Chion, *L'audio-vision, l'image et son au cinéma*, op. cit., Kobo e-pub.

l'approche intermédiaire justifie ce rapprochement avec un type de représentation en voix *off* ressemblant soit à un théâtre radiophonique, ou à un livre-audio, ou bien à tout média où l'imagination du public est mise en valeur. Or, investir la voix, comme le fait Duras dans son cinéma, c'est également rejeter l'espace représentatif traditionnel afin de pouvoir s'engager dans un nouvel espace filmique. Cet espace filmique privilégié est celui de l'audio-vision. On a évidemment discuté du cinéma durassien sans écarter la voix des images. Néanmoins, il faut tenir compte du fait que la voix *off* s'arrime autrement avec la mise en scène. La voix *off* joue, dans sa performance, le rôle des comédiens et comédienne ; elle instaure ainsi une nouvelle stratégie narrative et de représentation.

Examiner le cinéma de Marguerite Duras sous la loupe de l'intermédialité a permis de situer la littérature, le cinéma et le théâtre sur un même niveau, c'est-à-dire sans hiérarchie. Il est connu que la surestimation du texte littéraire au détriment du cinéma est une question qui a été amplement soulevée par la critique durassienne. Néanmoins, et contrairement à ce qu'affirme une partie de la critique durassienne, le texte ne proclame pas sa suprématie ; il n'est pas mis sur un piédestal. D'ailleurs, selon une perspective intermédiaire, Jürgen Müller soutient que les médias ne constituent pas des « monades » isolées et que les médias « purs » n'existent pas⁷⁷⁶. En effet, ils entretiennent entre eux des échanges et des emprunts. Compte tenu des rapports entre les médias, considérer le cinéma durassien comme un « cinéma littéraire » a été remis en question, car c'est exclusivement le texte, donc la littérature, qui sont au centre d'un tel argument. Il est bien connu que c'est dû à une suprématie du texte que l'argument d'un « cinéma littéraire » advient.

De plus, c'est grâce au principe de remédiation dans lequel les concepts de transparence (immédiateté) et d'opacité (hypermédiateté) s'inscrivent qu'un tel discours soutenu par Jay David Bolter et Richard Grusin nous a amené à interroger la représentation du cinéma durassien. Dès l'ouverture du film *Agatha et les lectures illimitées* (1980), le public se rend compte, grâce à la page du livre qui est

⁷⁷⁶ Voir à cet égard, Jürgen E. Müller, « Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de pertinence », dans Lars Elleström [éd.], *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 237-252.

montrée en gros plan, qu'il s'agit du passage d'un texte dramatique au film. On écoute ensuite le texte lu en voix *off* par Yann Andrea, lecture fidèle du texte exposé dans le préambule du film. Ce dévoilement de la médiation au public n'est pas anodin ; il semble nier toute possibilité du phénomène d'adaptation, opération qui suppose une fidélité au texte d'origine. Tel que suggéré dans le titre du film, le dispositif durassien invite le public aux lectures illimitées. Le fait d'exhiber la caméra dans la mise en scène démontre l'intention de dévoiler un dispositif, soit de briser l'effet de transparence. L'approche intermédiaire a révélé que le cinéma durassien se range plutôt du côté de l'opacité, en rompant avec l'effet d'illusion propre à toute fiction, se rapprochant ainsi de l'art moderne. Dans le cinéma plus conventionnel, la transparence est liée au réalisme, ou, comme l'explique Aumont, à « une tendance esthétique générale du cinéma, sa tendance réaliste : un cinéma "transparent" au monde représenté, c'est-à-dire où le travail signifiant, soit le moins possible perceptible comme tel et se laisse en quelque sorte oublier, au profit d'un sentiment de réalité accru⁷⁷⁷. » Or, Duras rend son dispositif opaque au public, motivée par une intention, vraisemblablement politique, de positionner son cinéma autrement face à la transparence du cinéma dit dominant, le cinéma du leurre. Pour Jean Cléder, le mépris de Duras envers le cinéma commercial s'explique sur un plan politique, « parce qu'elle accuse le spectacle politique, le spectacle capitaliste, d'aliéner le spectateur et de l'empêcher d'accéder à l'imaginaire⁷⁷⁸ ». Bien que dans cette thèse la dimension politique du cinéma durassien n'ait pas fait l'objet d'une analyse, en revanche il faut tenir compte qu'une telle dimension a été privilégiée par une partie de la critique durassienne. À cet égard, on souligne la posture de Renate Günther, laquelle attire l'attention sur l'aspect politique de l'œuvre de Marguerite Duras. Pour elle, la littérature et le cinéma de Marguerite Duras ne peuvent être séparés de la société dans laquelle elle est produite⁷⁷⁹.

En plus de cerner un dispositif durassien consistant à se dérober au profit d'un effet d'opacité, notre cadre théorique était orienté vers la médiation, mais également vers la transmédiation. Les images et les textes de *La Mer écrite* ont effectivement

⁷⁷⁷ Jacques Aumont, *Dictionnaire théorique et technique du cinéma*, op. cit. Kobo (e-pub).

⁷⁷⁸ Jean Cléder, « Entre littérature et cinéma : inventer une langue étrangère ? », dans : Najet Lima-Tnani (dir.), *Marguerite Duras : Altérité et étrangeté ou La Douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 79-88, p. 80.

⁷⁷⁹ Voir son ouvrage : Renate Günther, *Marguerite Duras*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

médié un espace et un imaginaire durassien déjà connu du cinéma de Marguerite Duras. Ainsi, la transmédiation qui s'opère entre la photographie et texte de *La Mer écrite*, le cinéma et la littérature convergent vers cet imaginaire durassien.

De même, une déambulation de l'écrivaine en compagnie d'une amie photographe sur la plage de Trouville (parcours témoigné par des images photographiques) a donné lieu à la publication *La Mer écrite*. Les textes, placés aux côtés des images, ne correspondent cependant pas à la fonction habituelle d'une légende. Ils se présentent plutôt sous une forme poétique, s'offrant comme une médiation d'un passé, de l'histoire et des traces d'une mémoire qui entretiennent un rapport avec l'œuvre durassienne. Certaines images photographiques renvoient aux images filmiques ; on reconnaît par exemple le paysage maritime qui a servi de lieu de tournage. En outre, les textes remettent aussi en question la représentation des images. Pour cette raison, ce procédé suit le même principe adopté au cinéma : laisser au lecteur-spectateur le rôle de saisir le sens à l'aide de son imagination. Il est ici pertinent de revenir sur la notion de spectateur-monteur. En effet, le public durassien est incité à associer, comparer, assembler, relier des images et des textes qui relèvent de différentes pratiques d'écriture comme de différents médias (filmique, littéraire, photographique) pour mieux saisir le sens de l'œuvre. Il s'agit donc d'un parcours transmédiateur puisqu'il convoque différents supports.

De surcroît, il est surprenant que Marguerite Duras close les publications de son œuvre avec un ouvrage de nature transmédiatique : le rapport entre texte et image photographique. En plus, dans cet ouvrage, la déambulation omniprésente comme motif et procédé souligne aussi une cohérence poétique en conformité avec l'ensemble de son œuvre. Selon Deleuze, « la lisibilité propre à l'image visuelle devient océanographique. Le film *Agatha et les lectures illimitées* [et *L'Homme atlantique*] renvoient la lecture à une perception marine qui inviterait à la profondeur de chaque chose, en même temps que l'écriture est relayée à un acte de parole plus profond qu'un texte ⁷⁸⁰. » De même que Deleuze désacralise un cinéma littéraire dans lequel le texte prendrait une place plus importante que l'image, il évoque la liquidité comme étant une caractéristique essentielle de l'œuvre filmique. Ces paysages maritimes dans les films *La Femme du Gange*, *Agatha et les*

⁷⁸⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, (Coll. Critiques), 1985, p. 337.

lectures illimitées, L'Homme atlantique et Aurélia Steiner Vancouver se trouvent dans un lieu ayant comme ancrage une résidence, également lieu de décor et lieu d'écriture : la résidence des Roches Noires, au bord de la plage de Trouville. Toutefois, même s'il est situé géographiquement, le lieu n'existe qu'à travers une construction fictive. Ainsi, l'œuvre de Marguerite Duras trouverait dans sa conception la liquidité comme une désignation de ce qui est mouvant, fuyant comme les vagues et qui s'évapore comme l'eau, d'un caractère indélébile.

Bibliographie

Corpus d'étude

- DURAS, Marguerite, *La Femme du Gange*, [film] Benoit Jacquot Vidéo. 1974 [1979], 90 minutes.
- DURAS, Marguerite, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, [film] Benoit Jacquot Vidéo. [1976], 113 minutes.
- DURAS, Marguerite, *Aurélia Steiner (Melbourne)*, [film] Paris audio-visuel, Benoit Jacquot Vidéo [1979], 27 minutes.
- DURAS, Marguerite, *Aurélia Steiner (Vancouver)*, [film] Les Films du Losange, Benoit Jacquot Vidéo [1979], 48 minutes.
- DURAS, Marguerite, *Césarée*, [film] Les Films du Losange, Benoit Jacquot Vidéo [1979], 10 minutes.
- DURAS, Marguerite. *Les Mains négatives*, [film] Les Films du Losange, Benoit Jacquot Vidéo [1979], 14 minutes.
- DURAS, Marguerite, *Le Navire Night*, [film] Les Films du Losange, 1979 [2014] 94 minutes.
- DURAS, Marguerite, *Agatha et les lectures illimitées*, [film], Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, Institut National de l'Audio-visuel, [1981], 83 minutes.
- DURAS, Marguerite, *L'Homme atlantique*, [film], Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment, [1981], 36 minutes.
- DURAS, Marguerite, *Dialogue de Rome*, [film], RAI – Radiotelevisione italiana, [1982], 62 minutes.

Œuvres citées de Marguerite Duras

- DURAS, Marguerite, *La Mer écrite*, (Hélène Bamberger – photographies), Paris, Marvla, 1997.
- DURAS, Marguerite, *Agatha*, Paris, Les éditions de Minuit, 1981.
- DURAS, Marguerite, *Nathalie Granger*. Suivi de *La Femme du Gange* Paris, Éditions Gallimard, 1973.
- DURAS, Marguerite, *India Song, texte théâtre film*, Paris, Gallimard, 1973.
- DURAS, Marguerite, *L'Amour*, Paris, Gallimard, Folio, 1971.
- DURAS, Marguerite, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.
- DURAS, Marguerite, *Le Navire Night – Césarée- Les Mains négatives- Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.
- DURAS, Marguerite, *Yann Andrea Steiner*, Paris, P.O.L., 1992.
- DURAS, Marguerite, *L'été 80*, Paris, Minuit, 1981.
- DURAS, Marguerite, *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, Coll. Imaginaire, 2016.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- DURAS, Marguerite, *Œuvres complètes*, Tome I, Paris, La Pléiade, 2014.
- DURAS, Marguerite, *Le monde extérieur (Outside 2)*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, Paris, P.O.L., 1993, p. 16, p.14-17.

DURAS, Marguerite, *L'Homme atlantique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1982.

DURAS, Marguerite, *Le Camion*, Paris, Les Éditions de minuit, 1977.

Études durassiennes

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

ALAZET, Bernard, *Écrire, réécrire, bilan critique*, Paris, Lettres modernes minard, 2002.

AZOURY, Philippe, *Filmer dit-elle*, Nantes, Capricci, 2014.

BAMBERGER, Hélène, *Marguerite Duras de Trouville*, Les éditions de Minuit, 2004.

BEAULIEU, Julie, *L'entrécriture de Marguerite Duras, Du texte au film en passant par la scène*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.

BORGOMANO, Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985.

BORGOMANO, Madeleine, *Le Ravissement de Lol. V Stein, de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997.

CHALONGE, Florence de, *Espace et récit de fiction, le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2005.

CLÉDER, Jean (dir.), *Trajectoires d'une écriture*, Paris, éd. Le bord de l'eau, 2006.

CLÉDER, Jean, *Entre littérature et cinéma – Les affinités électives* – Paris, Armand Colin, 2017.

CLÉDER, Jean, *Le Navire Night*, livret du DVD, p. 7. dans Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Paris, Les films du Losange, DVD, 2017.

CLÉDER, Jean, (dir.) *Marguerite Duras : le cinéma*. Paris, Lettres Modernes Minard, Coll. Études Cinématographiques, 73, 2014.

CLÉDER, Jean, WAGNER, Frank. (dir.) *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Les éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2017.

COUSSEAU, Anne (dir.), *Marguerite Duras, paysages*. Paris, Lettres Modernes Minard, v. 5, 2017.

DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite, Dominique Noguez, *La Couleur des mots*, Paris, Benoit Jacob, 2001.

DURAS, Marguerite, Jean-Luc Godard, *Dialogues*, Fécamp, Post-Éditions, Centre Pompidou, 2014.

DURAS, Marguerite, *Le livre dit*, entretiens de Duras film. Édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pages-Pindon, Paris, Gallimard, 2014.

DURAS, Marguerite, *Les Yeux Verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987.

GÜNTHER, Renate, *Marguerite Duras*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

LIMAM-TNANI, Najet, *Marguerite Duras : Altérité et étrangeté ou La Douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

LOIGNON, Sylvie, *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, ELLUG, Université Sthendal, 2012.

MEURÉE, Christophe et PIRET, Pierre, *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.

MURCIA, Claude, *Nouveau roman - Nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1999.

PAGÈS-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, 2001.

RODGERS, Catherine et all. (dir). *Marguerite Duras : passages, croisements, rencontres* / Colloque de Cerisy, Paris, Classiques Garnier, 2019.

RODGERS, Catherine, « Da errância ao nomadismo em Duras », dans Mauricio Ayer et Maria Cristina Vianna Kuntz (Dir.) *Olhares sobre Marguerite Duras. Regards sur Marguerite Duras*, Sao Paulo, Publisher Brasil, 2015.

ROYER, Michelle, *The cinema of Marguerite Duras : multisensoriality and female subjectivity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019.

ROYER, Michelle, *L'écran de la passion*, Mount Nebo, Boombana Publications, 1997.

TORRE, Leopoldina Pallota della, et DURAS, Marguerite, *La passion suspendue*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

Entretiens en ligne

Entretien de 1966 véhiculé dans le podcast de France Culture [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marguerite-duras-44-que-le-cinema-a-ille-a-sa-perte> Consulté le 23 octobre 2019

« Marguerite Duras » à propos de l'an 2000 [en ligne] <https://www.ina.fr/video/I04275518> [Consulté le 12 janvier 2019.]

DEVARRIEUX, Claire, « Agatha ou les lectures illimitées » de Marguerite Duras. La lumière et la mer » Journal *Le Monde*, de 17 octobre 1981. [En ligne] https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/10/17/agatha-ou-les-lectures-illimitées-de-marguerite-duras-la-lumière-et-la-mer_3039600_1819218.html, consulté le 20 mars 2020

Articles

BEAULIEU, Julie, « Ce qui reste du théâtre dans le film : le "cas" Marguerite Duras », *Études littéraires*, vol. 45, n° 3, 2014, p. 65-79.

CHEVAL, Olivier, « La nouvelle de La Douleur Sur Césarée, de Marguerite Duras », dans MARTIN, Marie, (dir.), *Littérature / Cinéma : projections*, Paris, La Licorne, 2015.

CLÉDER, Jean, « Anatomie d'un modèle Duras / Godard - Cinéma / Littérature "une question d'envers et d'endroit" », *Revue Critique de fiction française* [En ligne] <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.02> [Consulté le 24 février 2019.]

CLÉDER, Jean, « Cinémato-graphies » *Libretos* ILCML – Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa [En ligne], <http://www.ilcml.com/Var/Uploads/Publicacoes/Artigos/553096b2163a4.pdf> Consulté le 13 août 2019.

DAVID, Jacques, « Literacy-Litéracie-littératie : évolution et destinée d'un concept », *Le français aujourd'hui* 2015/3 (N° 190), p. 9-22.

DÉOTTE, Jean-Louis « Les paradoxes d'une disparition », *NQAD*, no 17, 2003, en ligne. <https://www.cairn.info/revue-naqd-2003-> Consulté le 12 juin 2018.

GUIMARAES DE OLIVEIRA, Luciene, « La flânerie dans le court-métrage *Les Mains négatives* » revue de culture visuelle *Vista*, "Visualidades Urbanas" de la Sopcom -Associação Portuguesa

de Ciências da Comunicação, N°3 (2018). [En ligne] http://vista.sopcom.pt/pag/edi_____es [Consulté le 15 juil. 2020]. p. 40-51.

HAGELSTEIN, Maude, « Art contemporain et phénoménologie, réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman » dans DAVILA, Thierry et SAUVANET, Pierre (ed), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Paris, Les presses du réel, 2011.

LE BRETON, David, « Le paysage pour le marcheur », dans Paola Polito et Alberto Roncaccia (dir.), « Entre espace et paysage – Pour une approche interdisciplinaire », *Études de Lettres* n. 293, Lausanne, Université de Lausanne, 2013.

MIRAGLIA, Valentina, « Peut-on parler de réflexivité du dispositif cinématographique ? » dans *MethIS – Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines*, « Étendues de la réflexivité », Vol. 3, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2010., p. 125-142.

PALMIÉRI, Christine. *L'œuvre-fable : Entretien avec Georges Didi-Huberman / Fables du lieu*, Le Fresnoy, Tourcoing, 2001. Revue *ETC*, vol. 53, p. 24–29. [En ligne] <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2001-n53-etc1118705/>. Consulté le 18 juin 2018.

PINTHON, Monique, « Marguerite Duras, une écriture à l'écoute du corps. » [En ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01658235/document>. Consulté le 12-05-2018.

PINTHON, Monique, « Une poétique de l'osmose », dans VIRCONDELET, Alain (dir) *Marguerite Duras – Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 99-115.

RANCIÈRE, Jacques, « Ce que « médium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil* (en ligne), no 1 (2008), p. 2-10. URL : <http://appareil.revues.org/135> [site consulté le 3 novembre 2015].

ROLLET, Brigitte, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006. <http://journals.openedition.org/clio/266> [Consulté le 04 décembre 2018]

ROY, Lucie, « Entre picturalité et filmicité. L'exemple du film L'année dernière à Marienbad », dans GUILLEMETTE, Lucie; et HÉBERT, Louis (dir.) *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 317-331.

VILLENEUVE, Johanne et SANTINI, Sylvano, « La disposition intermédiaire : théorie et pratique. Entretien avec Johanne Villeneuve », dans *Spirale*, n° 231, mars-avril 2010, p. 38-41.

VILLENEUVE, Johanne, « La disposition intermédiaire : théorie et pratique : entretien avec Johanne Villeneuve (professeur au département d'Études littéraires de l'UQAM) », *Spirale*, no 231 (2010), p. 38-41. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/61852ac> [site consulté le 15 septembre 2018]

VILLENEUVE, Johanne, « La symphonie-histoire d'Arthur Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 2 (2003), p. 11-29.

VILLENEUVE, Johanne, « Le bercail et la voix. À propos de *The Thin Red Line* de Terrence Malick. *Études françaises*, 39(1), 2003, 111–124.

Études intermédiales

BESSON, Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », Rapport de recherche publié sur HAL-UTM, juillet 2014, en ligne.

BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Massachusetts, MIT Press, 1999, 295 p.

- BRUHN, Jørgen, GJELSVIK, Anne, (dir.) *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.
- DE TORO, Alfonso, (dir.) *Translatio – Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- DÉOTTE, Jean-Louis, « Le milieu des appareils », *Appareil* [En ligne], no 1 (2008), 9 p. URL : <http://appareil.revues.org/75> [site consulté le 17 octobre 2015].
- DÉOTTE, Jean-Louis, FROGER, Marion, MARINIELLO, Silvestra, (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- ELLESTRÖM, Lars, « Photography and Intermediality : Analytical Perspectives on Notions Referred to by the Term “Photography” » *Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, #197, 2013 : [En ligne] <https://www.degruyter.com/view/journals/semi/semi-overview.xml>
- ELLESTRÖM, Lars « Adaptations within the Field of Media Transformations », in Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik et Eirik Frisvold Hanssen (dir.), *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*, Londres/New Delhi/New York/Sydney, Bloomsbury, 2013, p. 113-132.
- ELLESTRÖM, Lars *Media Transformation. The Transfer of Media Characteristics among Media*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.
- ELLESTRÖM, Lars, « The Modalities of Media : A Model for Understanding Intermedial Relations », dans Lars Elleström et Jørgen Bruhn (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 11-48. [site consulté le 30 mars 2018].
- GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Cinéma et généalogie des médias », *Médiamorphoses*, no 16 (2006), p. 24-30. URL : <http://hdl.handle.net/2042/23485> [site consulté le 23 mars 2018].
- GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Éditions Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image (Coll. Cinéma et audio-visuel), 1999, p. 31-52.
- GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Un média naît toujours deux fois... », *Sociétés et représentations*, no 2 (2000), p. 21-36.
- GAUDREAULT, André, « Variations sur une problématique », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Éditions Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image (Coll. Cinéma et audio-visuel), 1999, p. 267-271.
- JENKINS, Henry, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, trad. de l'anglais par C. Jaquet, Paris, Armand Colin/Ina Éd., coll. Médiacultures, 2013 [2006].
- KATTENBELT Chiel, « Intermediality in Theater and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationship », *Culture, Language and Representation*, vol. 6, 2008, p. 19-29.
- KATTENBELT, Chiel, « Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships », dans *Cultura, lenguaje y representación*, vol. 6 (2008), p. 19-29. URL : <http://www.raco.cat/index.php/CLR/article/view/226334> [site consulté le 31 mars 2018].
- KATTENBELT, Chiel, « L'intermédialité comme mode de performativité », dans Jean Marc Larrue [dir.], *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 101-115.
- LARRUE, Jean-Marc et VITALI-ROSATI, Marcello, *Media do not exist – Performativity and mediating conjunctures*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2019.

- LARRUE, Jean-Marc, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », dans Jean Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 27-56.
- LARRUE, Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Revue Recherches Théâtrales au Canada (RTaC)*, vol. 32, no 2 (2011), p. 174-206. URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/19460/21021> [site consulté le 23 mars 2018].
- LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 12 (2008), p. 13-29. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/039229ar> [site consulté le 10 octobre 2019].
- LARRUE, Jean-Marc, PISANO, Giusy (dir.), *Le triomphe de la scène intermédiaire*, Presses de l'Université de Montréal, 2017.
- MARINIELLO, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 1 (2003), p. 47-62.
- MARINIELLO, Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Célia Vieira et Isabel Rio Novo [éd.], *Inter media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 11-30.
- MARINIELLO, Silvestra, « La littéracie de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello [dir.], *Appareil et intermédialité*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 163-186.
- MARINIELLO, Silvestra, « Présentation », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, nos 2-3 (2000), p. 7-11.
- McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris, Seuil, 1968.
- McLUHAN, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man. Critical Edition edited by W. Terrence Gordon*, Massachusetts, MIT Press, 2011, 611 p.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 1 (2003), p. 9-27.
- MÜLLER, Jürgen E, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, no 16 (2006), p. 99-110. URL : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf [site consulté le 28 septembre 2018].
- MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, nos 2-3 (2000), p. 105-134. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar> [site consulté le 2 septembre 2018].
- RAJEWSKY, Irina O., « Border Talks : The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality », dans Lars Elleström [éd.], *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010, p. 51-68. DOI : 10.1057/9780230275201 [site consulté le 20 avril 2018].
- RAJEWSKY, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no 6 (printemps 2006), p. 43-64. URL : http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf [site consulté le 21 avril 2018].

RAJEWSKY, Irina, « Le terme d'intermédialité en ébullition : 25 ans de débat », dans Caroline Fischer et Anne Debrosse, *Intermédialités*, Nîmes, Société française de littérature générale et comparée / Lucie éditions (Coll. Poétiques comparatistes), 2015, p. 19-53.

RIPPL, Gabriele (dir.), *Handbook of Intermediality : Literature – Image – Sound – Music*, Berlin, de Gruyter, 2015.

ROUTHIER, Elisabeth, « Perspective intermédiaire sur le motif de la disparition : Enjeux d'une poétique de la remédiation chez Perec, Modiano et Nolan », manuscrit, (these de doctorat) Université de Montréal, 2017, 279 pp

Études cinématographiques

ALBERA, François et TORTAJADA, Maria, *Ciné-dispositives – Essays in epistemology across media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.

AUMONT, Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2010.

AUMONT, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Colin, 2011

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

AUMONT, Jacques, *Limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Montrouge, Bayard, 2014.

AUMONT, Jacques, *O olbo interminável – Cinema e pintura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques, *L'œil interminable : cinéma et peinture*, Paris, Lignes, 1989.

BELLOUR, Raymond, *Pensées du cinéma*, Paris, P.O.L., 1998.

BERTHET, Frédérique et FROGER, Marion, (dir.) *Le partage de l'intime, Histoire, esthétique, politique, cinéma*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018.

BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main, esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias* Paris, Klincksieck, 2013.

BONTTIZER, Pascal, *Le regard et la voix*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

BORDINA, Alessandro, DUBOIS, Philippe et RAMOS MONTEIRO, Lucia (dir.), *Oui, c'est du cinéma/Yes, It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement/Forms and Spaces of the Moving Image*, Pasion di Prato, Campanotto Editore, 2009.

BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *L'art du film – une introduction*, Bruxelles, De Boeck Université, 1999.

BURCH, Noël, *Praxis do cinema*, [traduction Marcelle Pithon et Regina Machado], São Paulo, Ed. Perspectiva, 2015.

CASETTI, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 1999, 374 p.

CHION, Michel, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2017.

CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Ed : Cahiers du Cinéma, 1982.

CHION, Michel, *Le son - Ouïr, écouter, observer* [3e éd], Paris, Armand Colin, 2018.

CHION, Michel, *La musique au cinéma*, [nouvelle édition], Paris, Fayard, 2019.

CRETON, Laurent, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940-1959*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

DELAVAUD, Gilles, « Penser la télévision avec le cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2-3, 2007, p. 73-95.

- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de minuit, 2013.
- FAUCON, Térésa, *Gestes contemporaines du montage, médium et performance*, Bruxelles, Naima, 2017.
- FAUCON, Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2009.
- FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), *Dits et écrits, tome II*, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.
- GAUDIN, Antoine, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- GAUDREAULT, André et Philippe MARION, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, 275 p.
- GONZALEZ, Angelica, « Le dispositif : pour une introduction », *Marges* [En ligne], 20 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/973>; p 11.
- HABIB, André, *L'attrait de la ruine*, Belgique, Éditions Yellow Now, 2011.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Collins, 2011.
- JULLIER, Laurent et MARIE, Michel, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2007.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Les modernes flâneries du cinéma*, Le Havre, De l'incidence, 2009.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, *Propos sur les flâneries*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- NOGUEZ, Dominique, *Le cinéma autrement*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.
- PAQUET, Thierry et JOUSSE, Thierry, *Villes au cinéma : Encyclopédie*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.
- PEETERS, Hugues et CHARLIER, Philippe, « Contributions à une théorie du dispositif », *Revue Hermès*, n. 25, vol. 3, 1999.
- PERRATON, Charles, *Un nouvel art de voir la ville et faire du cinéma. De cinéma et des restes urbains*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- PINEL, Vincent, *Techniques du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, (Coll. Que sais-je).
- RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2013.
- ZABUNYAN, Dork, *Gilles Deleuze : voir, parler, penser au risque du cinéma*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- ZERNIK, Clélia, *Perception-cinéma : les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Librairie philosophique, 2010.

Autres ouvrages

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Payot Rivages, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Traduit de l'allemand par Frédéric Joly (Préface d'Antoine de Baecque) Paris, Éditions Payot, 2013.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions Aléa, 2013.
- BOULOUMIÉ, Arlette, *Errance et marginalité dans la littérature*, Angers, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- BUTOR, Michel, *La mémoire des sentiers*, Entretiens avec Fabrice Lardreau, Paris, Flammarion, 2018.

LE BRETON, David, *Marcher, Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Éditions Métailié, 2012.

DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique éditions, 2008.