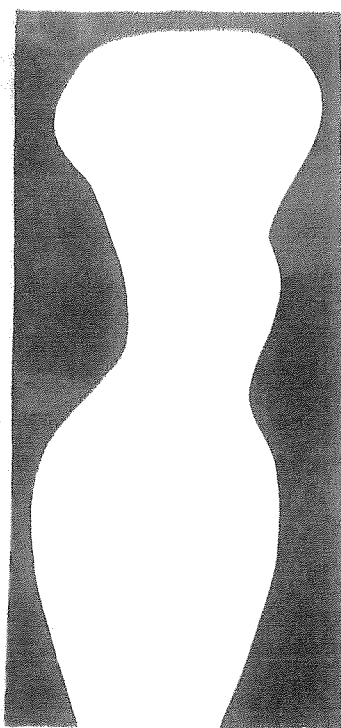


**LA DIFFLUENCE DES CONTOURS**



# **LA DIFFLUENCE DES CONTOURS**

**une étude intermédiaire  
de la relation espace-corps chez Marguerite Duras**

**par**

**Patricia Pisters**

**sous la direction de  
Françoise Gaillard**

**Université de Paris 7  
U.F.R. Sciences des Textes et Documents  
D.E.A. Histoire et sémiologie du texte et de l'image**

**Paris, 1993**

## EXPLICATIONS:

### Editions utilisées et abréviations employées dans les citations:

Les abréviations sont indiquées entre parenthèses. La première date est la date de parution, la dernière date est celle de l'édition utilisée. Le lieu de parution est Paris.

Marguerite Duras:

- *Détruire, dit-elle* (D.E.), Editions de Minuit, 1969/1987.
- *Nathalie Granger* (N.G.), Gallimard, 1973/1984.
- *Aurélia Steiner* (A.S.), Mercure de France, 1979/1986 Folio.
- *Les Lieux de Marguerite Duras*, (L.D.), Editions de Minuit, 1977/1987.
- *Les Yeux verts* (Y.V.), Cahiers du Cinéma, 1980.

Maurice Blanchot:

- *Détruire* (D.Bl.), dans *L'Amitié*, p. 132-136, Gallimard, 1971.
- *L'Écriture du désastre* (E.D.), Gallimard, 1980/1991.
- *L'Espace littéraire* (E.L.), 1955/1991 Folio.
- *L'Entretien infini*, (E.I.), Gallimard, 1969/1992.

Sami-Ali:

- *L'Espace imaginaire*, (E.I.), Tel Gallimard, 1974/1991.

Maurice Merleau-Ponty:

- *Phénoménologie de la perception* (Ph.P.), Tel Gallimard, 1945/1992.
- *Sens et Non-Sens* (S.N-S.), Nagel. 1963.
- *L'Oeil et L'Esprit* (O.E.), Gallimard, 1964/1992.
- *Résumé des cours* (R.C.), Tel Gallimard, 1968/1988.

### Illustrations:

- Couverture: - Henri Matisse, *Océanie, le ciel*, 1946; *Formes*, 1943.
- Chapitre I: - Henri Matisse, *La Conversation*, 1909/1911.
- Chapitre II: - Henri Matisse, *La Desserte rouge*, 1908, *La Leçon de piano*, 1916.
- Chapitre III: - Henri Matisse, *Coup de soleil, les bois de Trivaux*,  
- 'Le rectangle blanc de la mort'.

## AVANT-PROPOS

Cette année d'études de D.E.A. à Paris, je ne l'aurais jamais faite sans mon amie Suzanne Kooij. C'est la raison pour laquelle je lui dédie ce mémoire. Nous avons partagé aussi bien la vie quotidienne que les progressions (et les désespoirs) dans ces études, ce qui m'a toujours encouragée.

Parmi mes autres amis, je tiens à remercier Feico Deutecom pour les renseignements sur des bourses et les soirées de discussion agréables.

Je suis également très reconnaissante à Marie-Agnès Frogneux, qui a corrigé soigneusement mon travail.

Bien sûr je dois beaucoup à Françoise Gallaird, qui a guidé mes recherches et m'a donné des conseils très valables.

Marie-Claire Ropars Willeumier m'a donné beaucoup de pistes de réflexion pendant ses cours sur la notion de l'espace, qui m'ont été indispensables.

Finalement, je remercie la Vidéothèque de Paris de m'avoir offert la possibilité de trouver de la documentation vidéographique sur Marguerite Duras.



## INTRODUCTION

## INTRODUCTION

### L'Espace et le corps - la toile d'araignée

"Tout ce que l'homme est et fait est lié à l'expérience de l'espace.<sup>1</sup>"

A la base de cette étude de l'espace et du corps se trouve un étonnement personnel: comment est-il possible qu'un même corps, un même être humain, en se déplaçant dans l'espace, en voyageant, puisse se trouver dans des lieux tellement différents? Qu'est-ce qui se passe quand on est quelque part, quel est l'effet d'un lieu sur quelqu'un? Est-ce qu'on emporte les lieux qu'on a visités et quittés en soi, bien qu'ils ne soient plus visibles? Comment est-il possible que, quand on entre dans un pays, dans une ville ou dans une maison, on sente tout de suite une atmosphère qui évoque un sentiment soit d'attraction, soit de répulsion, soit d'indifférence? Cet étonnement lié au voyage, au déplacement dans l'espace n'était qu'un point de départ. Je ne parlerai pas de voyage dans les pages qui suivent. Mais comme le montre la citation ci-dessus, il semble qu'il y a un lien très fort entre l'homme et son expérience de l'espace. En faisant attention à cette relation entre l'espace et un sujet qui s'y trouve, j'ai remarqué que dans l'oeuvre de Marguerite Duras l'espace et le corps s'interpénètrent incessamment. Cette interpénétration, que je trouvais fascinante, me semblait pertinente. Dans *Un Barrage contre le pacifique*<sup>2</sup> Duras dit déjà:

"Elle, en regardant la ville ne regardait qu'elle-même. Regardait solitairement son empire, où règneraient ses seins, sa taille, ses jambes."

Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, elle parle de sa maison, du parc, de la forêt et de la mer. Mais elle y évoque également sa mère et des personnages de ses romans comme Anne-Marie Stretter et Lol. V. Stein. Les corps se trouvent donc au même niveau que les lieux, que l'espace. Il y a toujours un lien entre les deux. C'est donc cette intuition de départ de l'entrelacement de l'espace et du corps qui m'a conduite dans ma recherche: l'homme se trouve-t-il dans l'espace comme l'araignée dans sa toile? Mais par quelle voie théorique faut-il approcher cette problématique? Est-ce l'araignée qui construit la toile ou est-ce la toile qui détermine l'araignée? Ou est-ce encore autre chose?

Quand on parle de l'espace, on parle d'une notion très complexe et hétérogène. La plasticité énorme du terme, le glissement des significations, provoque un usage abusif: l'espace géographique, l'espace culturel, l'espace musical, l'espace littéraire, l'espace cinématographique, l'espace métaphorique, l'espace conceptuel, l'espace public, l'espace Jussieu, etcetera. Toutes ces 'formes' d'espaces sont des notions distinctes que j'essaierai de ne pas confondre, bien que parfois des glissements soient inévitables.

Mais ce qui est plus important, c'est que l'espace est une construction qui met en jeu une série de rapports: au temps, au lieu et au sujet.

La relation au temps (est-ce l'espace exclu du temps comme chez Kant, pour qui l'espace est un a priori de la sensibilité, ou est-ce l'espace inséparable du temps?), sera hors de mon propos. Comme une réflexion de l'espace passe forcément par des lieux, je parlerai bien des lieux. Mais ce qui m'intéresse, comme je l'ai déjà indiqué, c'est la relation entre un sujet et l'espace.

En ce qui concerne ce sujet, le corps, j'ai donc restreint ma vision en fonction de l'espace. Je ne parlerai pas du corps comme représentation esthétique, idéologique ou culturelle. La notion du corps doit être comprise dans le sens de 'corps propre': le corps qui n'est ni tout à fait objet connu du dehors ni tout à fait transparent à lui-même<sup>3</sup>. Néanmoins ce corps est 'le véhicule de l'être au monde' selon Merleau-Ponty. Dans la psychologie aussi, le corps propre (biologique) est un tissu de connaissances: les savoirs innés et les notions acquises (motricité, perception, langage) par l'individu lors de la psychogenèse. Cette construction du corps propre est aussi corrélative à la construction de la réalité extérieure, physique, biologique et psychosociale<sup>4</sup>. Selon la psychanalyse, le corps propre est pourvu de pulsions inconscientes qui ne sont pas contrôlables par la conscience.

Quand je parle du corps ou du sujet, c'est soit dans le sens psychanalytique soit dans le sens phénoménologique/psychologique. Dans le premier chapitre l'espace est conçu par le sujet comme un espace imaginaire ou psychanalytique: le corps se confond (narcissiquement) avec le corps de l'autre, ce qui a des conséquences pour l'espace. Le deuxième chapitre présentera le corps dans un espace vécu. Ici, c'est le point de vue phénoménologique sur le monde qui construit l'espace. Dans le troisième chapitre, le corps, qui sera alors le corps de l'écrivain, se dissout dans un espace vide, pur et neutre où il n'y a plus de corps.

A partir du corps, j'ai donc trouvé trois expériences différentes de l'espace: l'expérience inconsciente, l'expérience vécue et l'expérience de l'écriture.

Les théoréticiens/philosophes qui m'ont aidé à trouver ces relations différentes entre l'espace et le corps sont respectivement Sami-Alì, Merleau-Ponty et Maurice Blanchot. Il ne s'agit pour aucune de ces théories d'une application stricte ou complète. Il s'agit de quelques réflexions en relation avec l'espace et le corps qui me semblent importantes pour les conceptions de Marguerite Duras.

### **Duras - l'hôtel imaginaire, la maison réelle, l'espace vide**

Les expériences différentes de l'espace, je les ai découvertes à travers trois oeuvres de Marguerite Duras: *Détruire, dit-elle* (1969), *Nathalie Granger* (1973) et *Aurélia Steiner Vancouver* (1979).

Bien sûr c'est une réduction énorme de l'oeuvre de Duras, mais ce choix est fait pour simplifier la structure de cette recherche dont la problématique est en fait très complexe. L'influence réciproque de l'espace et du corps, je la retrouve dans ces trois ouvrages. Mais il y a donc des différences importantes.

D'abord les lieux varient. Dans *Détruire, dit-elle*, on est dans le huis clos d'un hôtel avec son parc. *Nathalie Granger* met en scène la maison propre de Marguerite Duras. Tandis qu'avec *Aurélia Steiner*, les espaces vides, notamment la plage et la mer, sont importants. De plus, la relation entre les lieux et les personnages de ces trois oeuvres est différente. Dans *Détruire, dit-elle* les personnages semblent sous l'emprise de leur inconscient, ce qui fait que l'espace pourrait autant être un espace imaginaire d'un rêve. Pour *Nathalie Granger*, il s'agit d'un espace vécu et perçu quotidiennement par les femmes qui l'habitent. *Aurélia Steiner* écrit, ce qui fait qu'*Aurélia Steiner Vancouver* serait un espace vide de l'écriture.

Un autre critère pour le choix du corpus d'étude est le rapport différent entre l'écriture et le cinéma. *Détruire, dit-elle*, *Nathalie Granger* et *Aurélia Steiner Vancouver* existent sous forme écrite et sous forme filmique. Les trois films sont tous tournés en noir et blanc, ce qui donne une unité stylistique (proche du noir et blanc de l'écriture) entre les oeuvres choisies. Mais ce qui importe, c'est que *Détruire, dit-elle* et *Aurélia Steiner* se trouvent au début et à la fin de l'époque cinématographique de Marguerite Duras:

"Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte. Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire." (Y.V., p.49)

Ce glissement entre la parole et l'image, entre l'écriture et le cinéma est le dernier axe de mes réflexions. Dans les trois oeuvres il s'agit de trois rapports différents entre livre et film, ce qui me semble également important pour la relation entre l'espace et le corps.

### **L'Écriture et le cinéma - le glissement nécessaire**

"Détruire: (...)est-ce un 'livre', un 'film', l'intervalle des deux?" (D.Bl., p.132)

Pour toute l'oeuvre de Duras l'entrelacement entre écriture et cinéma<sup>5</sup> s'impose tout de suite. Chaque ouvrage est un noyau de transformations possibles qui sont difficiles à séparer. Comme cet entrelacement est tellement pertinent dans l'oeuvre de Duras, il me semble nécessaire de faire cette démarche intermédiaire de ses oeuvres.

Pour comprendre un peu mieux cette interpénétration, il est utile de regarder de plus près les positions différentes de l'artiste face à un livre ou à un film. Dans *L'Espace littéraire* Maurice Blanchot parle de 'l'exil' du poète (de l'écri-vain). L'écrivain se trouve dans une

"obscurité élémentaire qui ne laisse rien frayer avec rien, et, à cause de cela, est l'effrayant" (E.L., p.319).

Ce "paysage de la nuit sacrée" vers lequel Orphée<sup>6</sup> se sent attiré, cet espace orphique est le 'lieu' de l'écrivain.

Marguerite Duras parle de la même obscurité quand elle compare l'écriture avec le cinéma:

"A cet endroit de la création, la place du cinéaste se trouve à l'opposé de celle de l'écrivain par rapport à son livre. (...) C'est justement à la place du spectateur que le cinéaste voit, lit son film, tandis que l'écrivain se tiendra dans une **obscurité**<sup>7</sup> qu'aucune lecture ne peut encore lire, indéchiffrable même pour celui qui va l'aborder. C'est après cette obscurité que se trouve le cinéaste. (...) Faire du cinéma quand on a écrit des livres, c'est changer de place par rapport à ce qui va être fait. Je suis devant un livre à faire. Je suis derrière un film à faire." (Y.V., p.64)

Un livre se fait donc à partir d'un endroit totalement différent de celui d'un film. Faire un livre, c'est errer dans un territoire solitaire ('la solitude essentielle' dit Blanchot), obscure et angoissante. Tandis que faire un film, c'est partir ensemble (avec l'équipe) pour trouver la lumière. Marguerite Duras a eu besoin des deux positions. Filmer c'était souvent, pour elle, terminer avec un livre, sortir de l'errance de l'écriture: "Faire un film, c'est passer à un acte de destruction du créateur du livre, justement, de l'écrivain" (Y.V., p.64).

A cet égard, le titre *Détruire, dit-elle* est signifiant. *Détruire, dit-elle* est d'abord un livre, écrit par nécessité intérieure, surgissant d'une obscurité inconnue. Pour détruire le livre, elle en a fait un film. Comme la base du film est le livre, je partirai dans mon analyse également principalement du livre. De temps en temps, il y aura des références au film, mais comme je n'avais pas d'accès à une copie en vidéo, les remarques seront d'ordre général, telles que la mémoire les a gardées. *Détruire, dit-elle* marque le début de la période cinématographique de Marguerite Duras (les années 70). Souvent le film sert à en finir avec un livre (le cycle indien<sup>8</sup>, par exemple).

Cela n'est pas le cas pour *Nathalie Granger*. Ici c'est la maison qui est à la base du film. Il n'y a pas besoin de destruction d'un livre. Ici mon point de départ de l'analyse sera le film. Le livre qui a été écrit d'après le scénario et le film servira d'interprétation possible. Evidemment, dans les chapitres correspondants, je reviendrai sur les conséquences théoriques et les conséquences pour l'expérience de l'espace.

*Aurélia Steiner Vancouver* se trouve à la fin de l'époque cinématographique, bien que

Duras fasse encore quelques films dans les années 80. C'est qu'ici l'écriture renaît. Mais la fascination pour l'image est toujours là. Le texte écrit se superpose à l'image. On est ici vraiment dans l'intermédialité. Par conséquent, je parlerai d'*Aurélia Steiner Vancouver* en regardant l'image et en écoutant/lisant les paroles à la fois. L'ouverture vers d'autres domaines, vers d'autres chemins m'a toujours fascinée chez Duras. L'interpénétration de l'écriture et de l'image n'est pas étrangère à l'entrelacement du corps et de l'espace. Dans l'univers de Duras, tout est confondu. Mais c'est justement là où réside sa grande force. Comme le dit Peter Handke<sup>9</sup>:

"Je voyais Marguerite Duras, dans ses écrits et dans ses films, comme le maître (la maîtresse?) des espaces intermédiaires. En écrivant, en filmant, elle m'avait ouvert et bâti ces espaces-là entre les êtres et les choses et encore les êtres: ouvert, bâti, en plus, en les ouvrant, magnétisé, et de cette façon m'attirant moi, le lecteur-spectateur."

Dans les pages qui suivent, j'essaierai de montrer l'attrance de cette ouverture entre les paroles et les images et notamment entre les espaces et les corps dans l'oeuvre de Marguerite Duras.

## Notes:

1. Eduard T. Hall, *La dimension cachée*, p.222, Seuil/Points, 1971 pour la traduction française. Hall a une approche anthropologique de l'espace que je ne prendrai pas en considération. Néanmoins son point de départ est très intéressant.

2. Marguerite Duras, *Un Barrage contre le pacifique*, p.226, Gallimard/Folio, 1950/1990.

3. Paul Ricoeur, *Hommage à Merleau-Ponty*, dans *Lectures 2*, p. 159, Seuil, 1992.

4. *Dictionnaire de psychologie*, p.159. P.U.F., 1991.

*Dictionnaire de psychologie*, p.281/282, Bordas, 1980.

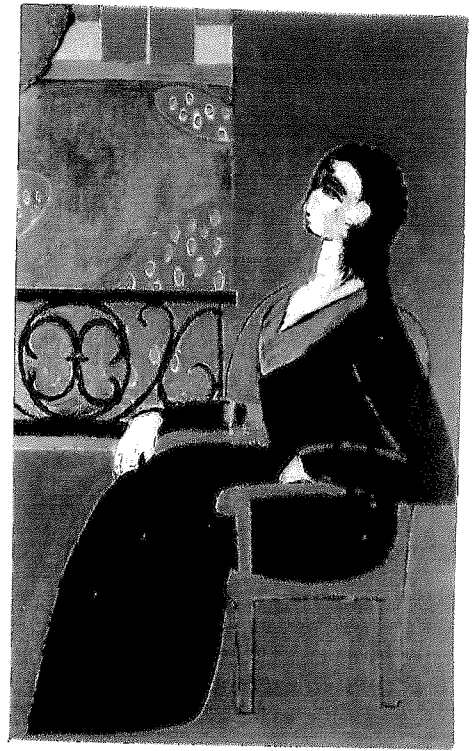
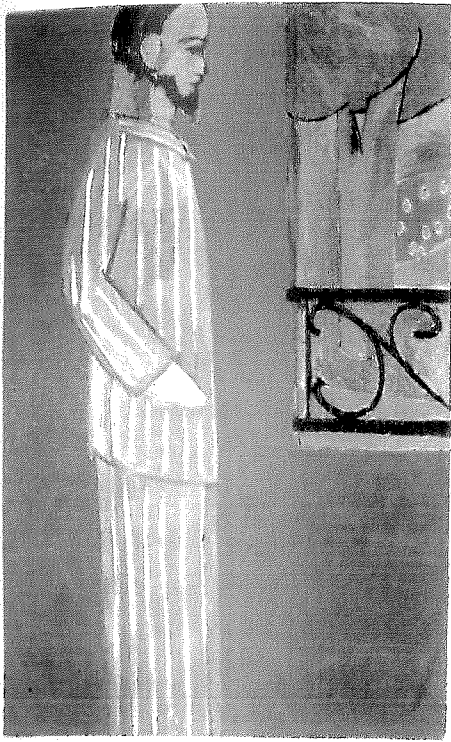
5. Je ne parle ici pas du théâtre de Duras.

6. Le centre de *L'Espace littéraire* est, selon Blanchot lui-même, le paragraphe sur 'le regard d'Orphée'. Blanchot reprend ici le mythe d'Orphée en disant qu'Orphée se retourne nécessairement vers Eurydice parce que le poète en lui ne veut pas la captiver dans sa vérité diurne, mais dans son obscurité nocturne.

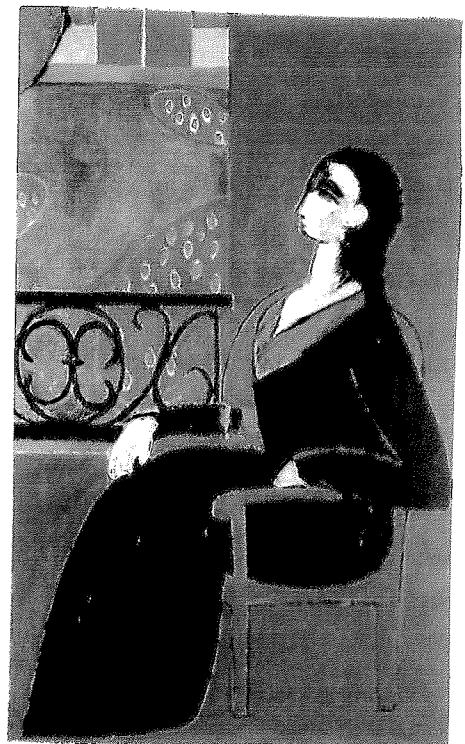
7. C'est moi qui souligne.

8. Trois livres sont à la base de trois films: *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, *Le Vice-consul* et *L'Amour* sont repris dans les films *La Femme du Gange*, *India Song* et *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*.

9. Peter Handke dans *Le Monde* du 19 novembre 1992.



*DETRUIRE, DIT-ELLE* ou L'ESPACE IMAGINAIRE





## CHAPITRE I

### *DETRUIRE, DIT-ELLE* ou L'ESPACE IMAGINAIRE

#### Le corps crée l'espace comme l'eau crée la vase<sup>1</sup> - la psychanalyse

L'importance des interprétations psychanalytiques en général mais notamment de *Détruire, dit-elle* m'a conduit à étudier cet ouvrage dans une perspective psychanalytique<sup>2</sup>. La référence des au rêve et le désir sexuel des personnages justifient une approche psychanalytique. Le livre a été écrit dans quelques jours, comme dans une pulsion<sup>3</sup>. Cette écriture pulsionnelle renforce encore d'avantage la position psychanalytique. En ce qui concerne l'espace et la relation avec les corps qui s'y trouvent, c'est l'ouvrage de Sami-Ali qui m'a inspiré pour voir *Détruire, dit-elle* comme un espace imaginaire.

Dans *L'Espace imaginaire* Sami-Ali étudie la genèse de l'espace et le rôle attribué au corps propre dans cette genèse. Son hypothèse est que l'espace se construit à travers le corps propre et qu'il garde toujours un lien avec l'inconscient que révèlent des mouvements régressifs. Sans vouloir pour autant donner un résumé exhaustif et complet, je présenterai d'abord quelques idées principales de cette étude<sup>4</sup>.

Sami-Ali, en partant de la psychanalyse clinique, voit l'espace imaginaire comme le résultat des échanges entre l'homme et le monde qui passent inconsciemment par la médiation du corps propre. Dans des états pathologiques, mais aussi dans des états 'normaux', le corps propre a la puissance de transformer l'espace réel en un espace imaginaire. Cette métamorphose se manifeste de la façon la plus évidente dans l'hystérie d'angoisse. Là, invariablement, le corps imprime à l'espace environnant ses propres dimensions. La référence à ce qui se passe dans le corps et en dehors de lui diffuse avec les dimensions de l'espace. Il n'y a plus de distance 'objective', l'espace devient une extension du corps. L'hystérique, le phobique, le névrotique et le psychotique perdent leurs existences autonomes pour se dissoudre en un espace rempli de signes inquiétants. Les frontières entre le dedans et le dehors deviennent extrêmement floues.

L'autre manifestation de l'espace imaginaire, c'est le rêve: tout espace onirique dérive du vécu corporel. Il y a équivalence symbolique entre le corps et l'espace. L'espace imaginaire tient à l'emprise totale du corps propre sur le réel.

Sami-Ali reprend les idées de Freud sur les aspects narcissiques du sommeil et du rêve, quand il dit que dans le rêve, le corps réalise une double régression: de la libido, par le retour au narcissisme primaire, et du Moi, par la restauration du stade de satisfaction hallucinatoire du désir. Détaché du monde extérieur, le Moi devient la seule réalité et l'espace dans lequel se déroule le rêve dérive originellement de la spatialité du Moi

corporel. Une deuxième idée de Freud que Sami-Ali reprend est la fonction de la perception: pour accéder à la conscience, ce qui vient de l'intérieur doit se transformer en perceptions extérieures. L'expérience de l'espace sous-tend toutes ces perceptions parce qu'elles sont pourvues de configuration spatiale. A l'origine tant de la formation du rêve que de la prise de conscience en général un seul et même processus, à la fois représentatif et expressif, coordonne et met en corrélation les perceptions internes et externes.

C'est notamment le rapport de la libido et du désir narcissiques avec la perception que je trouve signifiant pour considérer *Détruire, dit-elle* comme un espace du rêve, ce qui sera développé dans le deuxième paragraphe de ce chapitre.

Il est clair que pour Sami-Ali, l'espace est une donnée dérivée. Il s'oppose ici à la conception phénoménologique de l'espace selon Merleau-Ponty pour qui l'espace est essentiellement une structure de l'expérience vécue, du champ perceptif actuel en tant que point de vue sur le monde. Mais j'y reviendrai également plus loin.

Pour Sami-Ali la perception sensorielle de l'espace existe donc bien, mais l'espace de cette expérience sensorielle est toujours en rapport avec l'espace imaginaire, avec l'inconscient.

Je n'insisterai pas sur les explications psychanalytiques que Sami-Ali donne à partir du jeu de l'enfant avec la bobine (Fort-Da<sup>5</sup>) pour la constitution de l'espace. Ce qui me semble plus intéressant ici, c'est la dialectique du réel et de l'imaginaire (du principe de réalité et du principe de plaisir) par rapport à l'espace. Sami-Ali propose trois variantes, représentées de la façon suivante:

R= espace réel, de la perception

I= espace imaginaire

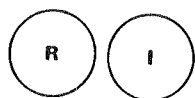
R'= redoublement de l'espace réel sans le supplanter

C= corps propre

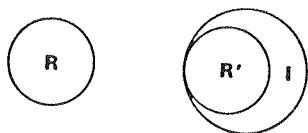
1.



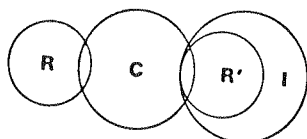
2.



3.



#.



ad.1. Ce que l'enfant perçoit, c'est ce qu'il désire. Il y a une équation de perception et de désir. L'espace est imaginaire et réel. L'espace est une surface régie par des relations d'inclusion réciproques. C'est l'espace primitif, bidimensionnel, qui apparaît dans des rêves et des fantasmes.

ad.2. L'introduction du principe de réalité rend incompatibles perception et désir et crée un décalage entre espace réel et espace imaginaire: celui-ci devient lieu de désir. C'est l'espace tridimensionnel en tant que lieu du désir.

ad.3. La distinction entre les deux formes spatiales se maintient à la faveur de l'installation du principe de réalité, tandis que du point de vue de l'activité fantasmatisque de l'enfant, l'espace réel se trouve inclus dans l'espace imaginaire. C'est l'espace tridimensionnel de la perception.

ad.#. Ces trois plans où se déroule l'expérience de l'espace n'existent pas séparément, ils s'organisent autour de l'axe fourni par le corps propre qui participe à tous les niveaux.

Pour terminer cet aperçu de l'espace imaginaire selon Sami-Ali, je dirai encore quelques mots sur l'espace du rêve auquel Sami-Ali consacre tout un chapitre<sup>6</sup>. Dans le monde spectral du rêve l'opposition entre le dedans et le dehors s'efface, l'espace se ramène à son origine corporelle et le corps à son essence spatiale. Comme caractéristiques principales, Sami-Ali mentionne "l'écran du rêve"<sup>7</sup> ou la bidimensionalité de l'espace et la perte de l'identité personnelle dans l'espace du rêve.

L'écran du rêve doit être compris comme une surface à une organisation bidimensionnelle. Toute distance entre sujet et écran est abolie (contrairement à l'écran cinématographique où le spectateur est conscient de la distance entre lui et l'écran) car le rêve tout entier peut figurer à l'intérieur du sujet même. Sujet et objet font un, ce qui implique une perte de l'identité personnelle, provoquée par les conditions du sommeil: le rêve détient le pouvoir d'actualiser ces états primordiaux du Moi, d'où se trouve exclue toute possibilité d'un point de vue unique sur l'espace. La troisième dimension cesse d'exister là où sujet et objet occupent le même point de l'espace.

C'est là un résumé de quelques idées de Sami-Ali. Je n'ai pas l'intention de prouver la validité de ces réflexions. Pourtant, ce qui m'intrigue est le fait que cette conception de l'espace enveloppant et enveloppé rejoint les idées de Merleau-Ponty, bien que celui-ci ne considère pas l'espace comme un dérivé de l'inconscience corporel. C'est l'expérience vécue de l'espace qui compte pour lui. Et, bien que *Détruire, dit-elle* semble plutôt un espace imaginaire, on entre avec *Nathalie Granger* dans un espace quotidien, vécu.

En partant de cette fascination initiale, je vais maintenant me promener dans les espaces durassiens.

### *Détruire, dit-elle* - l'espace utopique

A cause de l'étrangeté de l'espace et des personnages qui s'y (re)trouvent, *Détruire, dit-elle* est un livre qui est difficile à décrire. C'est un livre qui parle de et mène à la confusion et chaque tentative d'analyse nous échappe. Les personnages et les lieux sont à la fois reconnaissables et inconnus. Dans *L'Amitié* Maurice Blanchot les appelle "des Dieux peut-être" et des "ombres" dans un espace rarifié (D.Bl., p.135). Philippe Sollers<sup>8</sup> compare la situation à une espace analytique, "comme une sorte de représentation de formation inconsciente", où les personnages donnent ou subissent une "psychanalyse sauvage". S'il s'agit des Dieux, des ombres ou des personnes retombés dans leur état inconscient, il est clair qu'on se trouve avec les personnages dans un espace archaïque après ou avant la "destruction capitale"<sup>9</sup> qui donnera la liberté totale des "Dieux" ou des "Enfants". Le titre même de *Détruire*, réfère à cette destruction utopique, presque incompréhensible. Comme le dit

Maurice Blanchot:

"Détruire: Un mot -infinitif marqué par l'infini- sans sujet; une oeuvre -la destruction- qui s'accomplit par le mot même: rien que notre connaissance puisse ressaisir, surtout si elle en attend des possibilités d'action. C'est comme une clarté au coeur; un secret soudain." (D.Bl., p.133)

Selon Blanchot les personnages de *Détruire, dit-elle* sont des êtres comme nous, mais, en effet, déjà radicalement détruits, d'où l'allusion au judaïsme des personnages, ce qui les a "libérés pour la douceur, pour l'attention à autrui, l'amour non possessif, non particularisé, non limité" (D.Bl., p.134). L'espace utopique serait donc un au-delà de la douleur, un rêve de transcendance divine. Ceci rejoint peut-être l'espace archaïque, également utopique de l'enfance, d'avant la douleur, du rêve symbiotique. Selon Philippe Sollers, le judaïsme est, depuis Freud, une référence aux rapports inconscients entre l'antisémitisme et l'angoisse de la castration. Aussi pourrait être un des titres de *Détruire, dit elle* "Castrer, dit-elle"<sup>10</sup>. Peut-être cela semble un peu exagéré, mais je crois bien que l'on peut dire que la situation dans laquelle les personnages de *Détruire, dit-elle*, se trouvent est une situation pré-oedipienne, imaginaire selon la terminologie lacanienne, antérieure à la peur de la castration. Peut-être que l'inconscient et la divinité se rejoignent quelque part, mais cela n'est pas la question que je me pose. Je voudrais simplement indiquer que l'approche psychanalytique d'un espace imaginaire que je propose par la suite n'est, bien qu'elle soit légitime, pas la seule interprétation possible<sup>11</sup>.

### Les personnages, les lieux, le rêve

Max Thor, Elisabeth Alione, Alissa Thor et Stein sont les quatre personnes qui sont en repos dans un **hôtel**, qui semble entièrement à eux. Il n'y a pas d'enfants, ni de chiens, ni de journaux, ni de télévision (D.E., p.16). C'est un espace intérieur et vide, dépouillé de 'choses' familières. Il y a une **salle à manger**, des **couloirs**, et des **chambres** sans détails. Parfois on regarde à travers les **baies** le **parc** où on se promène et où on se repose dans des chaises allongées. Les baies ont une fonction de porte, tel que décrit par exemple George Perec dans *Espèces d'espaces*<sup>12</sup>, c'est-à-dire une fonction de frontière entre le dedans et le dehors. C'est à travers les baies qu'on atteint toujours le parc, l'extérieur. Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, Duras dit que le parc est la prémisses de la forêt, que le parc annonce la forêt. Mais c'est plus rassurant, plus proche de l'habitat. En fait, c'est également un lieu de seuil. Dans le parc, il y a un **tennis**. Les personnages ne jouent jamais au tennis mais ils regardent et écoutent souvent le jeu des balles. C'est un lieu de valeur symbolique, un espace rectangulaire, que nous étudierons plus tard. Finalement il y a donc la **forêt**. Encore selon Duras dans *Les Lieux*, la forêt, c'est l'interdit. C'est le

dehors dont les gens ont peur. C'est un lieu archaïque, sacré, peut-être le lieu des actes sexuels. C'est le lieu où Stein et Alissa vont faire l'amour. Mais quand les deux femmes veulent aller dans la forêt, ce sont les hommes qui leur interdisent de le faire. Duras en dit:

"La forêt (...), dont une certaine bourgeoisie a peur, dont les hommes ont peur et qu'ils massacrent. Nous (les femmes), on s'y insère, dans la forêt, on s'y faufile, voyez. Les hommes y vont pour la chasse; pour sanctionner, surveiller." (L.D., p.16).

C'est peut-être le lieu des mystères profonds qui fascine et qui est angoissant en même temps. Même les femmes en ont peur, en particulier Elisabeth Alione. Bien qu'elle ne soit pas sans angoisse, Alissa ose aller dans la forêt. C'est qu'elle est jeune, a toujours dix-huit ans (D.E., p.134).

On a l'impression que les personnages dans cet hôtel avec son parc dorment tout le temps. Elisabeth Alione est dans l'hôtel pour se rétablir d'un accouchement qui s'est mal passé. L'enfant, une petite fille, est morte à la naissance. Elle prend des calmants de sorte qu'elle dorme incessamment. De toute façon, elle donne toujours l'impression de dormir. Mais les autres aussi semblent des somnambules. Ils parlent de façon presque hypnotisée, distraite, comme s'ils ne se possédaient pas. Ils se trouvent dans l'oublie de toute connaissance consciente. Max Thor est professeur. Quand on lui demande ce qu'il enseigne, il répond: "l'histoire..., de l'avenir." (p.122). Personne ne s'étonne, sauf Bernard Alione, le mari d'Elisabeth, qui est le seul 'étranger' venant de l'extérieur qui pénètre à la fin ce monde intérieur. Et Max Thor 'explique': "Il n'y plus rien, alors je me tais. Mes élèves dorment." (p.122). Alissa, sa femme, était aussi une de ses élèves qu'il a rencontrée en dormant, pendant son cours.

Cette référence à l'état de sommeil, fait qu'on peut considérer *Détruire*, dit-elle comme un rêve. L'espace dans lequel se déroule 'l'histoire' serait comme un espace archaïque, narcissique dans lequel les personnages sont 'libres'<sup>13</sup> de toutes les contraintes logiques, en proie aux sentiments anciens, chaotiques, confus. Voici ce que dit Max Thor à Alissa quand il essaie de décrire pourquoi il veut rester encore quelque temps dans l'hôtel:

"Il y a dans cet hôtel quelque chose qui me trouble et qui me retient. Je reconnais mal. Je ne cherche pas à reconnaître mieux. D'autres pourraient dire qu'il s'agit de désirs très anciens, de rêves faits dans l'enfance..." (D.E., p.38).

Des désirs très anciens et des rêves faits dans l'enfance... On retrouve donc ici le premier postulat de Freud dont parle Sami-Ali, c'est-à-dire la régression libidinale du narcissisme

primaire, et le repli sur le Moi par satisfaction hallucinatoire (hypnotique) du désir. Le monde extérieur ne compte plus et on se retrouve dans une situation pré-oedipienne, près de la symbiose avec la mère, le narcissisme primaire et l'identification avec le Père imaginaire<sup>14</sup>, bref avant l'autonomisation de l'individu.

L'état de sommeil, la vision hypnagogique, le rêve, correspondent peut-être à l'état dans lequel doit se trouver l'écrivain, car Max Thor, l'écrivain en permanent devenir, poursuit la citation ci-dessus:

"Ecrire, peut-être. Car tout se passe, ici, comme si je comprenais qu'on puisse... - il sourit les yeux fermés - chaque nuit, depuis que je suis arrivé dans cet hôtel, je suis sur le point de commencer...je n'écris pas, je n'écrirai jamais...oui, chaque nuit change ce que j'écrirai si j'écrivais." (D.E., p.39).

Le fait que Max Thor n'arrive jamais à écrire le rend à la fois insolite (qu'est-ce qu'un écrivain qui n'écrit pas?) et reconnaissable (ne sommes nous pas tous des poètes de nuit?). De toute façon il s'agit des traces du désir archaïque que nous veulent révéler l'écriture et le rêve.

### **Le désir à travers le regard**

Ce désir, qui passe par le désir de l'autre qui est comme soi-même, se manifeste par le regard. La perception de l'autre et de l'espace est donc important pour donner expression au désir. C'est le deuxième postulat de Freud mentionné par Sami-Ali. Et il est vrai que les personnages regardent tout le temps, ce dont témoigne par exemple la lettre que Thor écrit et que Stein lit:

"Madame, il y a dix jours que je vous regarde. Il y a en vous quelque chose qui me fascine et qui me bouleverse dont je n'arrive pas, dont je n'arrive pas, à connaître la nature. (...) Madame, je voudrais vous connaître sans rien en attendre pour moi." (D.E., p.26).

Il y a dans la femme regardée (est-ce Elisabeth, est-ce Alissa?<sup>15</sup>) quelque chose qui évoque une fascination, un désir archaïque mais qui est difficile à nommer. C'est à la fin du livre que Max Thor prononce pendant son sommeil le nom, Elisa (Alissa?), et qu'il dit à Stein que le désir est possible, depuis dix jours (p.106). On remarque déjà combien ce nom, Elisa, est proche d'Alissa. Mais je reviendrai sur cette confusion.

D'abord je voudrais signaler un autre regard très important: le regard du tennis. Tous les



personnages sont fascinés par le tennis. Dès la première page du livre, on regarde le tennis:

"Son regard va et vient. (...) Aujourd'hui c'est dans un temps mou et lourd que frappent les balles." (D.E., p.9).

Ce regard du tennis est lié au désir. Quand Alissa et Thor jouent comme s'ils ne se connaissaient pas encore, ils ne s'imaginent pas échanger des premières paroles, ils ne se regarderaient pas non plus pour la première fois mais ils regarderaient le tennis, l'un à côté de l'autre (p.43/44). Au moment où Alissa et Thor font ce 'jeu', Elisabeth est en train de regarder le tennis. Or, c'est non seulement le regard du jeu de tennis qui évoque le désir, mais aussi l'écoute du bruit des balles:

"Aujourd'hui le bruit des balles frappe dans les tempes, le coeur." (D.E., p.13).

Aussi pourrait-on dire que le jeu des balles du tennis, le match double, représente symboliquement le va et vient entre les regards échangés, entre le désir par lequel les quatre personnages sont frappés et qui va de l'un à l'autre, de l'une à l'autre. Ce désir est tantôt hétérosexuel entre hommes et femmes, tantôt homosexuel: les hommes s'aimant à travers la femme, les femmes se désirant ouvertement.

Le passage suivant me semble un 'jeu de tennis' des regards, du désir par le regard:

"Jour dans le parc. Alissa Thor et Elisabeth Alione, à dix mètres l'une de l'autre, sont allongées. Alissa, les yeux entrouverts, regarde Elisabeth Alione.

Elisabeth Alione dort. (...)

Dans la baie de la salle à manger Max Thor regarde vers le parc. Alissa ne le voit pas. Elle est tournée vers Elisabeth Alione. Max Thor ne voit d'Alissa que le faux sommeil (...). Lorsqu'il se retourne Stein est près de lui." (D.E., p.54).

Les femmes se trouvent dehors, dans le parc. Les hommes sont à l'intérieur, dans la salle à manger. Quand Elisabeth Alione se réveille, les femmes commencent à parler, à se découvrir. Les hommes les regardent et parlent des femmes. On suppose une distance entre les deux endroits où se trouvent séparément les deux couples, à travers laquelle le jeu des regards se joue.

### **La bidimensionnalité de l'espace et la perte de l'identité**

Mais alors les hommes interviennent dans le discours des femmes comme s'ils étaient à côté des femmes, voire comme s'ils étaient les femmes:



" - Vous ne jouez pas au tennis? (=Alissa, p.p.)

- Je ne sais pas jouer... et puis j'ai été...

l'accouchement a été... je ne dois pas faire d'efforts. (=Elisabeth, p.p.)

- Déchirée, dit Max Thor. En Sang.

- Oui. (=Stein, p.p.)" (D.E., p.62).

On constate donc une perte de distance, qui nous fait penser à la bidimensionnalité de l'espace et de l'écran du rêve de Sami-Ali. Il n'y a plus de différence entre ici et là-bas, l'intérieur et l'extérieur se confondent. Et par conséquent les personnages perdent leur identité, leur postures deviennent réversibles. Cette réversibilité de postures est ce que Sami-Ali mentionne comme deuxième caractéristique de l'espace imaginaire du rêve. Partout dans le livre on comprend la confusion entre les personnages: Thor est Stein, qui sont uns avec Alissa. Alissa fusionne avec Elisabeth comme sa fille. L'un regarde pour l'autre, l'un sait ce que l'autre fait, l'un répond pour l'autre. Le désir archaïque fait que l'un est l'autre. Regardons quelques exemples de confusion, liés au désir homo- ou hétérosexuel.

D'abord le couple Thor-Stein. Thor est fasciné par Elisabeth Alione. Il la regarde tout le temps, mais il n'ose pas passer devant elle quand elle se repose dans le parc. Un jour il ose le faire. Mais c'est Stein qui ressent son émotion:

"Aujourd'hui, en revenant du fond du parc il le fait, il passe devant elle. (...) Stein était sur le perron de l'hôtel, l'air absent. Ils se croisent.

- Je suis tout tremblant, dit Stein, dans une incertitude tremblante." (D.E., p.22).

De nouveau on remarque la perte de distance, cette fois entre Thor, dans le parc et Stein sur le perron de l'hôtel. C'est comme s'ils se trouvaient en même temps au même endroit, comme s'ils ressentaient les mêmes émotions. Ici il y a encore une hésitation, un doute de leur ressemblance. Mais graduellement il y a des passages qui témoignent plus explicitement de l'effet de miroir entre les deux hommes:

" - Je dors mal. Je suis comme vous.

Nous dormons mal.

- Oui. (...)

Ils se regardent en silence." (D.E., p.25)

Un premier aveu 'conscient' donc de leur dédoublement. Plus loin Thor dira à Alissa que Stein regarde pour lui (p.47). Les yeux de Stein seront les yeux de Thor.

Comme je l'ai dit plus haut, on peut considérer ce dédoublement comme un désir narcissique de l'homosexualité. Mais cela ne sera jamais explicite car ce désir passe par l'amour non possessif d'Alissa:

"Stein se rapproche, il pose sa tête sur les jambes nues d'Alissa. Il les caresse, il les embrasse.

- Comme je te désire, dit Max Thor.

- Comme il vous désire, dit Stein, comme il vous aime." (D.E., p.42).

On voit l'ambiguïté des rapports. C'est Stein qui caresse pour Thor, tout en parlant en écho de lui. Mais ils ne sont pas du tout jaloux l'un de l'autre. Toutes les nuits Stein voit du parc comment Alissa et Thor font l'amour dans leur chambre et il comprend l'unité que forment Alissa et Thor (p.53). Mais inversement Alissa fait aussi partie de Stein:

"Tu fais partie de moi, Alissa. Ton corps fragile fait partie de mon corps. Et je t'ignore." (D.E., p.50).

Et quand ils partent dans la forêt, autre 'chambre invisible' pour faire l'amour, Thor le comprend et sourit (p.92). Max Thor est Stein, ce qui devient particulièrement évident dans leur rapport avec Alissa.

Je veux donner encore un exemple où la relation espace-corps porte très clairement des caractéristiques imaginaires. C'est une scène entre Thor et Alissa:

" Elle est dans ses bras. Et elle le repousse.

- Va dans le parc. Qu'il te dévore.

C'est alors qu'ils s'embrassent (...).

- Je viendrai, dit Alissa. Je viendrai dans le parc avec toi.

Max Thor sort. Alissa court vers le fauteuil et s'y plonge, la tête dans ses mains."  
(D.E., p.49)

Le parc dévore, le lieu devient corps. Et puis le dedans, la salle à manger devient le dehors, le parc. Alissa est avec ou dans Thor: l'espace est devenu un surface sans distance, les corps s'échangent.

Mais les hommes sont également inspirés et fascinés par Elisabeth Alione, cette femme, plus âgée qu'Alissa, qui dort tout le temps. Ils voudraient l'aimer, mais elle a peur de l'amour, puisqu'elle a peur de la forêt. Elle n'ose pas aller dans la forêt, car elle n'ose pas aimer, bien qu'elle le veuille, bien qu'elle soit également fascinée par les trois autres. On pourrait dire avec Philippe Sollers, qu'elle subit une sorte de psychanalyse sauvage. Bien

qu'Elisabeth soit 'la patiente', on se trouve tous dans le même l'espace imaginaire. Car, quand le mari d'Elisabeth arrive et s'étonne devant le comportement étrange des autres, Stein explique:

"Nous sommes tous dans cet état, tous les quatre." (D.E., p. 112).

Bien sûr, c'est l'état du rêve, de la folie à quoi il réfère. Dans la citation suivante Thor parle à Alissa:

" - Tu es folle, Alissa, folle.

- Moi aussi je suis surprise, dit Alissa.

Silence.

- Quand elle dit: 'Je dors', dit Alissa, je vois son sommeil et toi, toi devant ce sommeil.

- Seulement moi?

- Non.

Silence. Alissa regarde autour d'elle.

Où est Stein?" (D.E., p.73).

Tous et tout se confondent dans le sommeil. Il y a une scène signifiante dans laquelle il est dit que les deux hommes ont prononcé le nom de leur désir: Stein dit que dans son sommeil il a dit 'Alissa', ce qui l'a réveillée. Et Alissa raconte à Thor qu'il disait pendant qu'il dormait, dans la tendresse et le désir 'Elisa' (p.104/105). Alissa lui demande de se rappeler son rêve:

" - Je crois que c'était dans le parc, dit Max Thor lentement. Elle devait dormir. Je restais devant elle à la regarder. Oui...c'est ça...

Il se tait." (D.E., p.106)

On remarque combien le 'rêve' correspond à la situation 'réelle' de l'espace imaginaire. Mais le désir qu'éprouve Thor pour Elisa(beth) est également éprouvé par Alissa. Ce désir entre les deux femmes, devient le plus clair dans la scène du miroir qui rend les femmes identiques:

"Elles se trouvent toutes les deux prises dans un miroir.

- Qui vous fait penser à cet homme? demande Alissa dans le miroir, à ce jeune docteur? (= l'ancien amant d'Elisabeth, p.p.).

- Stein, peut-être.

- Regardez, dit Alissa.

Silence. Leurs têtes se sont rapprochées.

- Nous nous ressemblons, dit Alissa: nous aimerions Stein s'il était possible d'aimer.

- Je n'ai pas dit..., proteste Elisabeth avec douceur.

- Vous vouliez parler de Max Thor, dit Alissa. Et vous avez dit Stein. (...)

(...)

- Comme vous êtes belle, dit Elisabeth.

- Nous sommes des femmes, dit Alissa. Regardez.

(...)

- Je vous aime et je vous désire, dit Alissa."

(D.E., p.100/101)

Alissa coupe ses cheveux pour ressembler encore plus à Elisabeth mais la scène de miroir est évidente: les femmes s'aiment parce qu'elles sont identiques. Dans *Soleil noir*<sup>16</sup>, Julia Kristeva dit que cette identification hypnotique (l'une est l'autre) est le désir de la fusion des corps de la mère et sa fille. C'est une chose qu'ont remarquée les hommes au début, quand Elisabeth, qui a une autre fille, Anita, de quatorze ans, a adressé pour la première fois la parole à Alissa. Ils trouvent alors que la voix d'Elisabeth est "celle qu'elle avait avec Anita." (p.56). L'emprise devant le miroir reflète le désir de la mère et la fille inséparables comme dans la symbiose archaïque où le corps de la femme est la demeure, l'espace de l'enfant. C'est dans *Les lieux de Marguerite Duras* que Duras fait ce rapport entre corps et espace:

" Oui, le fait que la femme soit, en elle-même une demeure, la demeure de l'enfant, qu'elle ait ce sens là de la protection, par son corps, de cet entourement de l'enfant par son propre corps, ce fait-là ne doit même pas être étranger à la façon qu'elle a d'être insérée elle-même dans l'habitat, dans sa demeure. C'est sûr." (L.D., p.22/23).

S'il était possible, les hommes seraient également dans cet espace devenu corps, dans ce corps devenu espace. Mais, même pour les femmes cette fusion est douloureusement impossible. Comme le dit Julia Kristeva dans son analyse de l'oeuvre de Dura<sup>17</sup>: "la fille d'Elisabeth est morte, la fille est détruite à la naissance", comme Alissa est détruite par sa jeunesse.

Elisabeth va quitter l'espace imaginaire dans lequel elle se trouvait en dormant. Quand son mari vient la chercher, elle "dort les yeux ouverts" (p.109, 110, 119). Elle se trouve sur la frontière entre monde imaginaire et monde réel. Ce n'est pas pour rien qu'elle va vomir dehors pendant que les autres racontent dans la salle à manger à Bernard Alione ce qu'elle fait, comment elle se sent (encore signe de perte d'identité). La nausée, le vomissement est un signe de la 'borderline'<sup>18</sup>, de la frontière entre le propre et l'impropre. C'est

l'autre déjà presque 'incorporé' dans ce huis clos de l'espace imaginé qui fait horreur. La perte de l'identité personnelle dans cet espace bidimensionnel est trop angoissante. La forêt, le grand dehors de cet espace imaginaire reste trop effrayante. L'Amour devient un rêve perdu. Les tennis sont déserts (p.125). Quand Elisabeth Alione rentre aux bras de son mari dans le 'monde réel', Stein et Thor restent devant les baies, faisant des projets de rendre visite à Elisabeth Alione au bord de la mer, à Leucate, où elle va passer ses vacances. Alissa s'est endormie dans la salle à manger. Et puis ils entendent de la musique provenant de la forêt:

"Puis la musique recommence encore, plus forte. (...)

- Elle vient quand même de la forêt, dit Stein. Quelle peine, quelle énorme peine. Que c'est difficile.

- Elle doit traverser, traverser.

- Oui. Tout. (...)

Ils parlent entre la musique et la musique pour ne pas réveiller Alissa.

- Il n'y a plus rien à craindre, dit Max Thor, la voici en effet.

- La voici en effet, fracassant les arbres, foudroyant les murs.

Ils se sont penchés sur Alissa.

Dans son sommeil, Alissa tend sa bouche d'enfant dans un rire absolu.

Ils rient de la voir rire." (D.E., p.136/137).

La destruction capitale a commencée. Les murs entre le dedans et le dehors sont foudroyés. Par la musique la forêt entre à l'intérieur et il n'est qu'Alissa qui puisse accomplir la destruction, grâce à sa naïveté (la bouche d'enfant) qui fait qu'elle n'a pas peur. Que la peur de la forêt et de la musique n'existe pas dans la jeunesse, Marguerite Duras le dit dans *Les Lieux de Marguerite Duras*:

"C'est lié, la forêt et la musique, quelque part. Quand j'ai peur de la forêt, j'ai peur de moi, bien sûr (...)

Et la musique m'épouvante aussi. (...) quand j'étais jeune, quand j'étais ignorante, encore, et naïve, je pouvais écouter la musique. Maintenant, ça m'est très difficile d'en entendre sans être...enfin...bouleversée."

(L.D., p.29)

Les hommes sont d'abord bouleversés ("quelle peine"), mais grâce à leur identification à Alissa, à leur confusion avec elle, ils ne craignent plus rien non plus. Tous les trois se trouvent complètement dans l'espace du désir, cet espace imaginaire et réel que Sami-Ali voyait comme premier espace du rêve où l'espace est devenu "une surface régie par des relations d'inclusions réciproques". Elisabeth Alione, qui a quitté l'espace imaginaire est désormais confrontée avec (le principe de) la réalité. Pour elle l'espace réel sera incompa-

tible avec l'espace imaginaire, le lieu de désir, ce qui correspond à la deuxième variation de Sami-Ali. Peut-être arrivera-t-elle parfois, dans son sommeil, à rentrer dans l'espace imaginaire, mais celui-ci restera marqué par le principe de réalité selon la troisième possibilité de Sami-Ali - jusqu'à ce qu'elle rencontre peut-être de nouveau Alissa et ses hommes à Leucate, à la plage, autre grand lieu d'osmose et de confusion dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Peut-être qu'entre la mer et la terre, elle perdra sa peur de l'amour, de (la perte de) soi et de l'espace imaginaire, l'espace du désir et de la destruction sans peine. Comme le dit Blanchot:

"Il faut aimer pour détruire, et celui qui pourrait détruire par un pur mouvement d'aimer, ne blesserait pas, ne détruirait pas, donnerait seulement, donnant l'immensité vide où détruire devient un mot non privatif, non positif, la parole neutre qui porte le désir neutre:

*Détruire.* (...) Un mot qui se multiplie dans un espace raréfié. (...) Radicalement détruits, (...) libérés pour la douceur, pour l'attention à autrui, l'amour non possessif, non particularisé, non limité." (D.Bl., p.132/133).

Alissa est dans le paysage de merveilles, de l'amour sans bornes. Par son désir neutre elle y a amené Thor et Stein. Et elle aurait voulu y amener tout le monde. Mais comme Elisabeth Alione illustre bien, dans la vie quotidienne, le principe de la réalité est d'une trop grande importance pour que l'espace réel puisse se transformer en espace imaginaire.

### Détruire le livre: le film

Il n'est pas étonnant qu'un livre tellement utopique demande d'être détruit à son tour. C'est avec son premier film qu'elle fait seule, que Marguerite Duras accomplit cet acte de destruction. Et elle l'a bien fait, car aucun des personnages, ni l'espace de *Détruire, dit-elle* ne reviennent dans son oeuvre, contrairement à beaucoup de ses autres personnages et endroits. Le film *Détruire, dit-elle* n'est pas pensé par rapport au cinéma, comme le dit Youssef Ishaghpour<sup>19</sup>. Il n'y a pas de changement de projet du point de vue de la création, c'est une reprise du livre, qui met en scène des personnages 'réels' dans un milieu reconnaissable, bien qu'un peu insolite. C'est donc un film qui ne travaille pas encore les rapports intermédiaires tel que le feront les films à partir du *Femme du Gange*. Les rapports avec le cinéma narratif, classique sont encore assez forts, notamment par l'emploi du son diégétique. On n'entend pas encore la voix-off, caractéristique des films de Duras. Et c'est cette représentation très proche du livre, qui tue l'imagination, bien que dans le film il s'agisse toujours de l'espace imaginaire. Car les relations entre les personnages et des personnages avec l'espace ne changent pas tellement. Et il y a quand même des éléments cinématographiques qui font appel à l'imaginaire, plus précisément



ceux qui sont en rapport avec le son. C'est que les voix des personnages ont une diction particulière, presque absente qui donne un sentiment d'étrangeté. Et puis il y a le tennis, qui est 'représenté' uniquement par le bruit des balles. On ne voit jamais le tennis, et pourtant il est constamment présent. Ce qui ressort plus fort du film est l'humour qui soulage ce monde pourtant sérieux. La scène du jeu de cartes, décrit dans le livre, a quelque chose d'absurde qui nous fait éclater de rire avec Elisabeth Alione, tandis que dans le livre on est plus proche des trois autres. C'est peut-être parce que le principe de réalité joue beaucoup plus au cinéma, qu'on se sent ici beaucoup plus proche de la personne qui se sent mal à l'aise dans cet espace imaginaire. Il en est ainsi pour la scène où le mari d'Elisabeth vient la chercher. Son étonnement est tellement compréhensible que cela devient drôle. Mais dans le plan final du film, peut-être un des plus beaux plans du cinéma, la beauté et l'abstraction du livre est retrouvée. C'est un plan fixe et nocturne. On voit les silhouettes des hommes de dos, qui regardent à travers les baies dehors, tandis que la silhouette d'Alissa est allongée, endormie sur la table. Il n'y a pas de profondeur, ni de distinction nette entre les corps (puisque'ils sont devenus des silhouettes). Et soudain le bruit de tonnerre et la musique (de Bach) arrivent... La destruction du livre par le film a été une destruction douce, sans peine, pleine d'amour et de beauté.

Pour terminer ce chapitre, je voudrais faire un dernier rapport avec *l'Espace imaginaire* de Sami-Ali. Il donne un exemple d'un rêve dans lequel le désir de l'image est étudié sous l'angle de la résistance: l'effacement de l'image. Voici le rêve d'un patient:

"Il me semblait avoir autour de l'un de mes doigts un ruban fait d'une matière noire, plutôt tendre et presque gélatineuse. J'ai mis ma main sous le robinet et l'eau a décomposé le ruban. (...) Une heure environ après m'être levé, j'étais dans l'ascenseur lorsque soudain j'ai pensé que le ruban du rêve ressemblait à un morceau de film photographique. C'est alors ou plus tard dans la journée, qu'il m'est apparu spontanément que le film était en réalité le rêve et que le fait de le dissoudre représentait l'acte d'oublier." (E.I, p.132<sup>20</sup>)

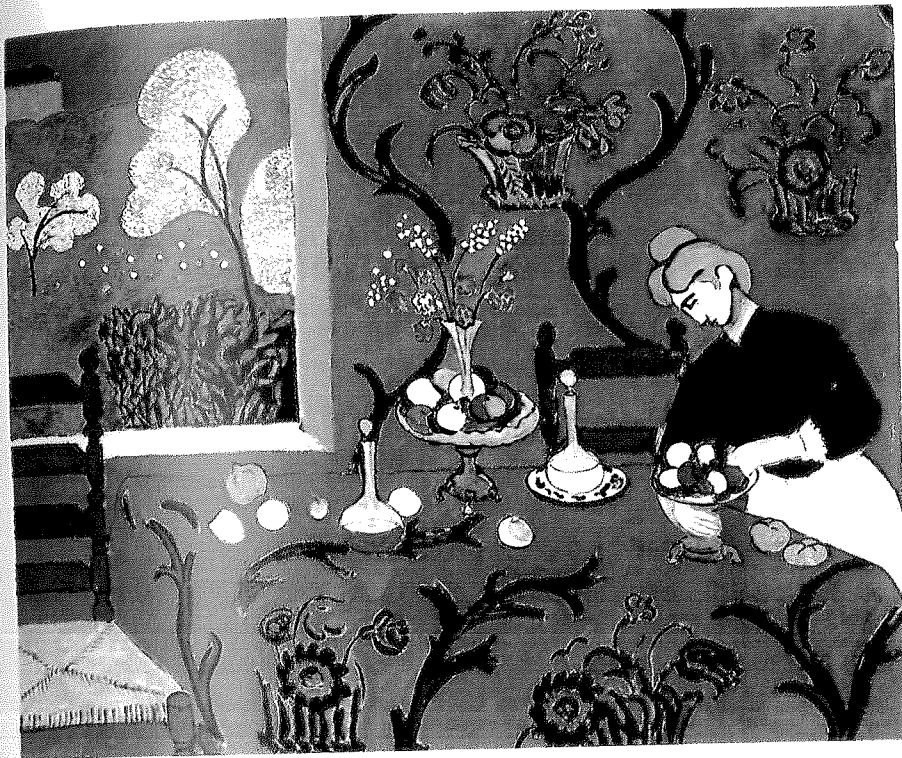
Si on remplace ici le mot 'rêve' par le mot 'livre', suggestion fait dans *Détruire, dit-elle* comme je l'ai analysé plus haut, et si on remplace 'oublier' par 'détruire', l'oubli étant la destruction du mémoire, on lit maintenant: le film était en réalité le livre et le fait de le dissoudre représentait l'acte de détruire. Le film est donc ici une métaphore du livre qui va être détruit, paradoxalement, par le film réel...

Notes:

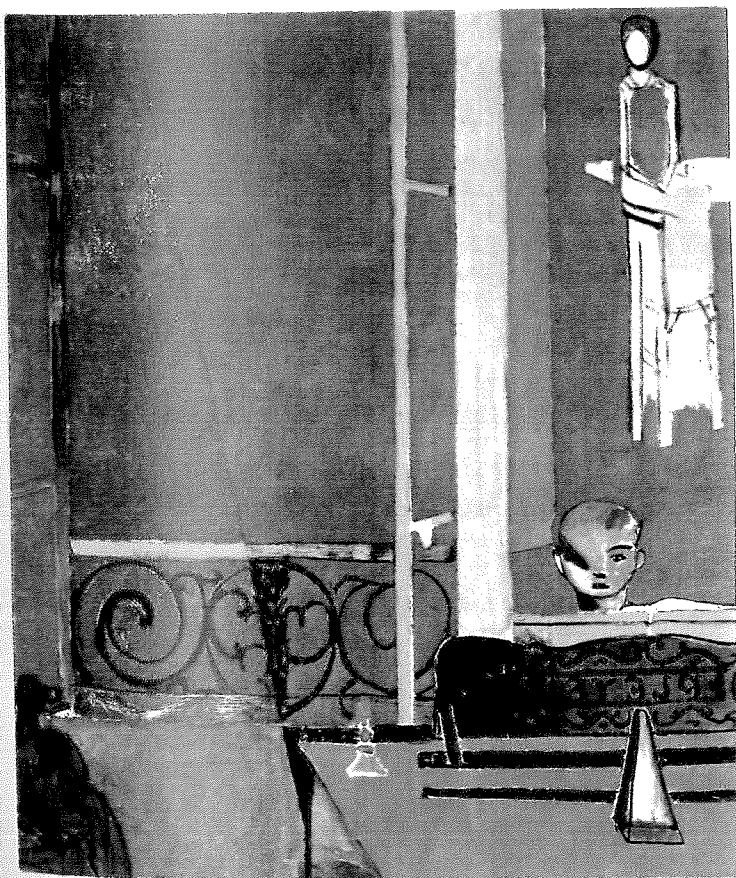
1. Epigraphe de *L'Espace imaginaire* de Sami-Ali, Gallimard, 1974.
2. Cf. Julia Kristéva, *Soleil noir*, Gallimard, 1987 et Philippe Sollers, *Détruire, dit-elle* dans *Ca Cinéma*, no.1, 1973.
3. Marguerite Duras dans un entretien avec Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, p.14, Minuit 1974.
4. Je paraphrase ou reprend les paroles de Sami-Ali. Sami-Ali a introduit dans son exposé beaucoup d'exemples cliniques avec des enfants, dont je ne parlerai pas.
5. C'est la séparation de l'enfant avec la mère qui est ici représentée. Voir Sami-Ali, op.cit., p.44-60.
6. Je ne parle pas de l'espace de la perception et de l'espace du fantasme, deux autres chapitres dans *L'Espace imaginaire*, bien qu'il y ait des rapports avec le rêve. Cf. à propos de l'espace fantasmatique: "A travers ce mouvement qui va de la possession de l'espace à la possession par l'espace (c'est là assurément l'une des joies les plus pures du jeu fantasmatique), le sujet se dédouble, se divise, se fragmente: grand et petit, réel et irréel, il se perd parmi les illusions pour mieux se trouver identique à lui même. Et sans s'annihiler pour autant, il peut tout entier devenir un corps fantôme." (p.123)  
Le sujet qui se dédouble dans un espace fantasmatique rejoint le sujet dans l'espace onirique de l'inclusion réciproque. Quant à la perception, il reste toujours le jeu dialectique entre les niveaux conscients et inconscients de l'expérience de l'espace.
7. Terme provenant de Bertram Lewin dans *Sleep, the mouth and the dream screen*, *Psychoanalysis quarterly*, 15, 1946, traduction française dans *La Nouvelle Revue de psychanalyse*, no.5.
8. Philippe Sollers, op.cit., p.9.
9. *Détruire dit-elle*, p.71.
10. Philippe Sollers, op.cit., p.9.
11. Je n'insiste non plus sur le message politique de *Détruire, dit-elle*, écrit dans le souffle utopique de mai '68. Youssef Ishaghpour rappelle dans *D'Une image à l'autre*, (Denoël/Gonthier, 1982), le commentaire de Marguerite Duras dans l'introduction parlant du film, dédié à la jeunesse du monde. Elle y insiste sur le sens politique du film, bien qu'il n'y soit pas directement question de politique: "Révolution, destruction, folie, amour, la mystique gnostique de l'esprit de l'utopie est affirmée contre le principe d'identité, les limites de l'être personnel, l'univers du mal né de la propriété et du fétichisme. Ses annonceurs sont 'les Juifs allemands', ceux qui ne 'sont' pas et qui n'ont rien." (p.228).  
Voilà donc une troisième interprétation du judaïsme des personnages et de l'aspect utopique de l'espace.
12. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, p.52, Galilée, 1974.



13. Marguerite Duras dans *Magazine Littéraire*, no 278 (juin 990): "Le sommeil correspond à la liberté." (p.24).
14. Pour des références plus précises sur le narcissisme et l'identification primaire, voir Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Folio/essai, 1983.
15. Cette lettre est écrite par Thor pour Elisabeth, mais sera lue par Alissa, en présence de Stein.
16. Julia Kristeva, *Soleil noir*, op.cit., p.260.
17. Op.cit., p.260.
18. Cf. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil/Points, 1980.
19. Op.cit., p.230.
20. Sami-Ali reprend ici le rêve d'un patient de B. Lewin, dans *Interferences from the dream screen*, *The Yearbook of psychoanalysis*, 6, 1950.



*NATHALIE GRANGER* ou *L'ESPACE VECU*



## CHAPITRE II

### NATHALIE GRANGER OU L'ESPACE VÉCU

#### Un film au lieu d'un livre - la phénoménologie

"Ce que je vois avant tout, dans *Nathalie Granger*, avant le film, c'est la maison."  
(L.D., p.16).

Trois ans après *Détruire, dit-elle*, en 1972, Marguerite Duras nous présente le film *Nathalie Granger*. La citation en tête de ce paragraphe montre que cette fois-ci ce n'est pas un livre (qui doit être détruit) qui est à la base du film, mais sa propre maison. C'est d'une vision qu'il s'agit ici et non pas d'une idée, dit-elle dans *Les Lieux de Marguerite Duras*. Et elle y ajoute qu'elle ne peut pas traverser sa maison sans jamais la regarder.

C'est ce point de départ d'un lieu réel et l'importance du regard, qui m'ont fait croire qu'il s'agit ici d'un rapport différent entre corps et espace. L'espace dans lequel les personnages se trouvent n'est pas un espace imaginaire et utopique, vécu comme un rêve (ou comme l'inconscient analysé). C'est un espace réel, habité par des femmes 'réelles', qui sont étroitement liées à cet espace. C'est un espace perçu consciemment, qui semble comporter toutes les caractéristiques du monde phénoménologique de la perception, telles que décrites par Merleau-Ponty: "le monde perçu, la vie irréfléchie de la conscience". Aussi essaierai-je de montrer dans quelle mesure les idées de Merleau-Ponty correspondent avec la vision de Marguerite Duras dans *Nathalie Granger*. Evidemment sans vouloir (ni pouvoir) reprendre la philosophie de Merleau-Ponty dans sa totalité, je n'évoquerai que quelques idées surprennantes en relation avec Duras.

Dans l'introduction j'ai déjà dit que ce n'est pas un hasard que *Nathalie Granger* soit un film. Comme il s'agit d'une vision du monde vécu, le cinéma est le moyen par excellence de rendre cette vision.

Cette aptitude du cinéma de montrer le monde vécu par la perception, Merleau-Ponty le montre dans un article de 1945, *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, repris dans *Sens et Non-Sens*. Il y expose les développements de la psychologie moderne (entre autre la 'Gestalt psychologie') dont la caractéristique principale est une conception de la conscience comme jetée dans le monde, au lieu de voir l'esprit et le monde comme des entités séparées, comme le faisaient les psychologues classiques. Il y voit des parallèles avec la philosophie moderne et avec le cinéma:

"Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à

s'étonner de cette inhérence du moi au monde, du sujet et des autres, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire **voir** le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de **l'expliquer**, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre. Voilà pourquoi il n'est pas surprenant que le critique puisse à propos d'un film, évoquer la philosophie. (...) La philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence." (p.105).

Dans *The Address of the eye*<sup>1</sup> Vivian Sobchack développe largement cette relation entre la phénoménologie et l'expérience cinématographique en parlant entre autres de l'intentionnalité de la technologie. Cela n'est pas mon propos ici. Que le cinéma en général, par son caractère doublement perceptif (visuel et auditif) peut être phénoménologique, cela est clair. Mais que cela n'est pas toujours la seule vision possible, c'est évident aussi. Or, ce qui me frappe dans les images de *Nathalie Granger* c'est la conception du monde et du sujet qui vit dans ce monde, qui semble purement phénoménologique. Hors du fait donc qu'un film possède des 'conditions' phénoménologiques, ce qui m'intéresse ici c'est le contenu même du film qui semble une démonstration phénoménologique. Car, quand Marguerite Duras dit qu'en ce qui concerne *Nathalie Granger* elle est entièrement partie de la maison, telle qu'elle existe, on reconnaît le point de départ phénoménologique qui dit que:

"le monde est toujours 'déjà là', avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout effort est de retrouver le contact naïf avec le monde pour lui enfin donner un statut philosophique." (Ph.P., avant-propos).

### La maison des femmes

Sans chercher un 'statut philosophique', Marguerite Duras cherche bien ce 'contact naïf avec le monde'. Et selon elle, ce sont les femmes qui y sont le plus sensibles. La femme, "est incrustée dans sa **maison**, comme insérée dans les murs, dans les choses de la pièce", dit Duras dans *Les Lieux de Marguerite Duras*. Quand elle se rend dans le **parc**, le jardin, autour de la maison, la femme y est naturellement, elle fait un avec le parc, qui communique avec la forêt. Duras nous rappelle ce que Michelet a dit à propos des 'sorcières'. Pendant le Moyen Age, quand les hommes étaient en guerre pendant des mois et des mois, les femmes restaient seules dans leur cabanes dans la forêt. Et dans cette isolation elles commençaient à communiquer avec la nature, à (ré)inventer l'intelligence avec la nature.

Ce qui était une intelligence préhistorique mais ce qu'on considèrerait comme venant des sorcières. Bien que je n'imagine pas que Merleau-Ponty veuille nous transformer en 'sorcières', et bien qu'il ne parle pas uniquement des femmes, je pense que le contact naît d'avant la réflexion qu'il cherche à beaucoup à voir avec ce que nous montre Marguerite Duras avec *Nathalie Granger*.

Il y a d'ailleurs un homme au début du film, le mari, le père. Mais après le déjeuner, il quitte la maison et on ne le revoit plus. Dans le livre de *Nathalie Granger*<sup>2</sup>, Marguerite Duras explique, dans une note, que cette exclusion de l'homme n'avait pas été voulue au départ. C'était après le tournage, quand elle a vu le film dans la salle de projection qu'elle a vu cette exclusion - tandis que pendant le tournage cette élimination de l'homme n'était mise en question par personne. Si l'homme avait été présent pendant cet après-midi des femmes, il se serait agi d'un autre film. C'est que:

"Le regard d'un homme n'a pas encore retrouvé cette fonction, submergeante, d'enfouissement du discours en un lieu où il s'annule, se tait, se supprime - qu'a le regard d'une femme." (p.90)

C'est ce regard que Merleau-Ponty cherche à trouver, paradoxalement, par la réflexion philosophique et que les femmes possèdent naturellement, selon Marguerite Duras. Depuis les années '70, les rapports entre homme et femme ont beaucoup changés, du moins dans le monde occidental. Peut-être y a-t-il maintenant plus de femmes qui ont perdu ce regard enfouissant et plus d'hommes qui l'ont retrouvé. Je ne veux donc pas trop insister sur cet aspect féminin de *Nathalie Granger*. Toutefois, je crois qu'en général on peut bien dire qu'une femme a plus de 'contact' avec sa demeure et que *Nathalie Granger* parle toujours d'une certaine vérité sur le rapport entre un espace, la maison avec son parc, et un corps qui s'y trouve, la femme - plus précisément deux femmes.

### **Le dédoublement du corps - le foisonnement des femmes**

Isabelle Granger, la mère de Nathalie Granger, se trouve dans sa maison en compagnie de son amie. Elles y passent l'après-midi, qui est un après-midi ordinaire. Ensemble, elles font un peu le ménage (la vaisselle, le repassage, etc.), elles se reposent, elles parlent mais surtout elles se taisent. C'est le silence, comme un entendement naturel, qui est le plus surprenant dans cette maison. L'Amie semble autant (même plus) la 'maîtresse' de la maison qu'Isabelle Granger.

Ce dédoublement de la femme est un dédoublement différent que dans *Détruire, dit-elle*. Les deux sortes de dédoublement ne s'opposent peut-être pas complètement (j'y reviendrai). Mais disons pour l'instant que, tandis que dans *Détruire, dit-elle* les deux femmes se



réfléchissaient en miroir par désir narcissique, par désir de fusion, de symbiose avec la mère, ici les deux femmes sont 'identiques' à cause d'une complicité dans le monde vécu:

"L'identification des femmes entre elles, leur complémentarité, son modelé, son coulage dans les moules qui se proposent à elles - dans l'espace, le temps, dans le repos, la marche, l'écoute, etc. - ..." (N.G., p.90).

Il y a un coulage des femmes l'une dans l'autre, dans la maison et dans le parc qui fait qu'elles y sont insérées:

"C'est comme si la maison passait autour d'elle-même, comme si elle contournait son propre corps. Isabelle Granger m'apparaît comme habitant totalement la maison, comme si elle en épousait même le contour..." (L.D., p.20)

La femme/les femmes sont comme incrustées dans leur maison, leur corps forment une unité spontanée avec l'espace.

Ce sont des êtres qui sont jetés dans le monde et qui y sont attachés comme par un lien naturel, comme le dit Merleau-Ponty dans *Sens et Non-Sens* (p.96).

Dans la maison de *Nathalie Granger* n'habitent pas seulement les deux femmes qu'on voit dans le film:

"Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes. (...) Cette maison a été habitée par Lol V. Stein, par Anne-Marie Stretter, par Isabelle Granger, par Nathalie Granger, mais aussi par toutes sortes de femmes; quelquefois quand j'y entre j'ai le sentiment, comme ça... d'un foisonnement de femmes. Elle a été habitée par moi, aussi, complètement. (...) Et quand je parle des autres femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi." (L.D., p.12).

Il s'agit donc d'un regard multiple, qu'on pourrait croire opposé au "point de vue du sujet comme source absolue du monde vécu" de Merleau-Ponty. Or, le corps, le sujet phénoménologique n'est pas une conscience objective, une pensée absolue. Il s'agit bien d'une conscience et d'une pensée, mais ils entretiennent des relations avec autrui:

"Je retrouve une pensée plus vieille que moi à l'oeuvre dans mes organes de perception et dont ils ne sont que la trace. C'est de la même manière que je comprend autrui. (...) Entre ma conscience et mon corps tel que je le vis, entre ce corps phénoménal et celui d'autrui tel que je le vois dehors, il existe une relation interne qui fait apparaître autrui comme l'achèvement d'un système. L'évidence d'autrui est possible parce que je ne suis pas transparent pour moi-même et

que ma subjectivité traîne après elle son corps. (...) En réalité, autrui n'est pas enclos dans ma perspective sur le monde parce que cette perspective elle-même n'a pas de limites définies, qu'elle glisse spontanément dans celle d'autrui et qu'elles sont ensemble recueillies dans un seul monde auquel nous participons tous comme sujets anonymes de la perception." (Ph.P., p.405/406).

Le sujet phénoménologique est donc comme le noeud de toute expérience, l'expérience de soi et d'autrui, l'expérience du présent, du passé et de l'avenir. Dans *L'Oeil et l'esprit* Merleau-Ponty parle du 'corps associé' et de l'historicité primordiale. Comme le lien avec le monde vécu est tellement fort, le monde ou l'espace contient aussi toutes les expériences qui y ont eu lieu, tous les corps qui y sont passés. Tout, y compris le corps propre demeure dans le monde, comme le dit Merleau-Ponty (Ph.P., p.230). Le corps fait partie du monde. C'est un soi qui est pris entre les choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir (O.E., p.19).

Bien que je ne veuille pas insister sur l'aspect temporel, je veux quand même souligner ici que Marguerite Duras a cette même sensibilité pour les expériences qui ont eu lieu dans sa maison, pour les femmes qui y ont habité. "La maison s'échappe au propriétaire", dit elle dans un entretien avec Dominique Noguez<sup>3</sup>. Le propriétaire n'est jamais le seul habitant d'une maison. La maison entraîne tout un monde, tout un passé, tant d'événements, tant de personnes. C'est ainsi que Marguerite Duras raconte que exactement trois cents ans avant le tournage de *Nathalie Granger*, le 10 avril 1672, une femme rentrait des champs. Un enfant dormait sous un arbre. La femme sourit à l'homme qui était à côté de l'enfant tandis qu'elle disait quelque chose sur la chaleur extrême de la journée. Puis elle entra dans la ferme (la même maison que celle du 10 avril 1972). C'est par cette histoire qu'elle contient le passé de sa maison, des gens qui y ont vécu. C'est par cette histoire que sa maison s'échappe à elle. Et pour référer encore à Merleau-Ponty on voit que:

"Ma durée est un reflet ou un aspect abstrait du temps universel, comme mon corps un mode de l'espace objectif.

(...) la notion d'un monde, c'est-à-dire d'une multiplicité ouverte et indéfinie où les rapports sont d'implication réciproque." (Ph.P., p.85).

Maintenant qu'on a défini le statut du sujet, qui n'est donc pas un sujet absolu mais qui contient aussi l'autre et d'autres mondes, passons au regard. Car, toujours selon la phénoménologie, "le monde est ce que nous percevons" (Ph.P., avant-propos). Par une sensibilité et une ouverture au monde et aux choses dans le monde on a accès à la vérité. On communique avec le monde sans le jamais posséder complètement: l'obscurité gagne le monde perçu tout entier (Ph.P., p.232). Or, sans exclure les autres sensations, le plus grand accès qu'a le corps au monde est par les yeux, par le regard.

## Le regard - la transparence du monde

"C'est à force de regarder le jardin, là, que j'ai fait *Nathalie Granger*, *Nathalie Granger*, pour moi, c'est ça, c'est cette transparence-là, la transparence de la pièce en général." (L.D., p.34).

Avec les explications de Merleau-Ponty, cette citation de Duras devient plus claire. Car, selon celui-ci, regarder un objet, c'est venir l'habiter et de là saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui. Mais, ces choses restent des demeures ouvertes au regard, et, situé virtuellement en elles, on aperçoit déjà sous différents angles l'objet central de la vision actuelle (Ph.P., p.82). Merleau-Ponty parle ici du problème de la perspective, le point de vue, qui n'exclut donc pas nécessairement des autres points de vue, puisque l'objet regardé garde une ouverture, une transparence, qui fait qu'on peut percevoir l'objet en-soi. La citation suivante témoigne de cette conception:

"La maison elle-même n'est pas la maison vue de nulle part, mais la maison vue de toutes parts. L'objet achevé est translucide, il est pénétré de tous côtés par une infinité actuelle de regards qui se recoupent dans sa profondeur et n'y laissent rien de caché." (Ph.P., p.83).

La transparence de la pièce de Marguerite Duras et la translucidité de l'objet de Merleau-Ponty, me semblent bien montrer un rapport commun de leurs regards sur le monde.

## Le visionnement du film

Mais regardons (bien que par écrit) maintenant le film de plus près, pour voir comment le regard des femmes passe à travers les pièces de la maison, et à travers le jardin de *Nathalie Granger*. Comment elles habitent ce lieu par leurs regards et comment elles se confondent avec cet espace. Regardons ensuite ce qui n'est pas visible, mais pourtant présent. Car, aussi bien *Nathalie Granger* que Merleau-Ponty parlent du visible et de l'invisible. Et voyons finalement le rapport entre l'espace et l'image dans quelques séquences du film, rapport dont Merleau-Ponty parle dans *L'Oeil et l'esprit*. En commentant quelques scènes du film, je tenterai de montrer comment le rapport entre l'espace et le corps dans *Nathalie Granger* est un rapport phénoménologique.

## Le parcours des yeux

Dès la première séquence du film le regard s'impose: A travers une porte-fenêtre de la



maison, on voit le parc. Pendant qu'on entend un flash radiographique sur des jeunes tueurs dans le forêt de Dreux (j'y reviendrai), on a l'impression que le parc est fouillé par un regard. Quand le flash cesse, on voit un homme et deux femmes, assis à une table à la fin d'un déjeuner quotidien. Ils semblent complètement absorbés par le flash. Il y a également deux petites filles, Nathalie et sa soeur aînée, assises à table. Elles regardent le parc. C'était leur regard qui, pendant le flash, fouillait le parc<sup>4</sup>. Puis les enfants partent pour aller à l'école, on voit (avec les adultes) leurs chaises vides. Le mari s'en va également. Il monte dans sa voiture, suivi du regard par les femmes. On voit les femmes regarder derrière la fenêtre, l'une à côté de l'autre. La maison est maintenant à eux, elles y sont comme enfermées.

On a donc tout de suite l'impression que ce qu'on voit, l'espace qu'on découvre, est ce que voit quelqu'un dans le film. On est dans ce monde parce qu'on le voit.

Il y aura quelques insertions de gros plans au cours du film, qui ont une valeur explicative. Par exemple le visage triste et solitaire de Nathalie Granger, pour souligner sa solitude, son inapprochabilité. Ou des entretiens avec la directrice de l'école qui questionne la mère et son amie sur le comportement violent de Nathalie. C'est que la mère doit se décider de mettre sa fille dans une école disciplinaire, décision qui lui est difficile de prendre. Il y aura encore d'autres plans où le regard n'est pas suivi, qui ont une composition plutôt esthétique et dont je parlerai plus loin<sup>5</sup>. Mais en général, c'est l'importance du regard qui frappe.

De cette première séquence il ressort aussi clairement le dédoublement de la femme, le regard de l'une qui est enfoui dans celui de l'autre, comme un lien naturel, archaïque. Et finalement on remarque aussi combien les femmes font parties de la maison. Elles y sont vraiment insérées, comme nous montre ce très beau plan final de cette séquence: les deux femmes derrière la fenêtre dans une lumière brouillée.

Les femmes commencent à desservir la table et puis à faire la vaisselle dans la cuisine. Leurs mouvements sont à la fois distincts et se fondent en un seul. Puis on voit le parc, vu de la fenêtre de la cuisine. On voit l'amie qui se promène dans le parc. C'est Isabelle Granger qui regarde. Elle est toujours dans la cuisine, seule dans la maison. On voit ce qu'elle regarde: le parc, la cuisine nettoyée, et puis elle regarde plus loin, à travers les murs (N.G., p.27); elle se voit et sa solitude contenue par la maison, comme le commente Marguerite Duras. On voit la chambre de Nathalie, la salle à manger, le couloir. L'Amie est dehors. On la voit regardant l'étang. Puis on voit la maison de l'extérieur et Isabelle qui passe derrière la porte, à l'intérieur. Les deux femmes sont à la fois séparées et ensemble dans ce périmètre clos: la maison et le parc (N.G., p.28). Tout au long du film on suit leur parcours du regard, on est avec elles dans cet espace des femmes.

### L'insertion dans l'espace

Dans les scènes décrites ci-dessus, la confusion des corps avec l'espace à travers le regard est déjà mentionnée. Or, il y a plusieurs scènes où cette incrustation de la femme dans son environnement est très visible/sensible, même sans qu'il s'agisse du regard (sauf celui du spectateur). Il y a par exemple une scène, juste après la leçon de piano des deux enfants. Isabelle Granger se trouve dans la salle de séjour. Elle est à moitié allongée sur un divan. Elle vient d'écouter le flash, le poste de radio est à côté d'elle. On entend encore quelques phrases de piano. L'amie entre. Elle se laisse couler dans un fauteuil. Elle y est allongée. Dans le fond Isabelle Granger s'allonge elle aussi sur le divan. On voit l'ensemble de la pièce. Elle est confortable et belle. Le tout est comme figé. Les femmes sont fixes, comme des objets. Marguerite Duras explique:

"Ni tristesse ni joie. Dans l'une de ces femmes, une sorte de parturition est en train de se faire. Elles assistent toutes les deux, **passives**, à ce qui, en l'une d'elles, se fomente: la transgression d'une colère éparse en une certitude calme qui n'affleure pas encore, mais qui déjà s'annonce. S'annonce par cette **immobilité même du lieu où elle va s'opérer: le corps des femmes.**" (N.G., p.76).

La source de la colère de la femme et sa transformation seront développées plus tard. Remarquons ici que la passivité du corps immobile des femmes fait qu'il s'insère parfaitement dans la pièce. Le corps devient aussi un lieu. A la fin du film on assiste à une impression similaire. Maintenant on suit le parcours du regard du voyageur de commerce qui au milieu du film a voulu vendre une machine à laver (la Vedetta tambour 008) que les femmes possédaient déjà sans le savoir. Les femmes le regardent et l'écou- tent et le voyageur de commerce se sent embarrassé sous ce regard enfouissant des femmes. Mais à la fin du film, il revient. Il a abandonné son emploi, qui ne lui convenait effectivement pas. Et alors, avec fascinatoin et inquiétude, il commence à marcher dans la maison. Et le spectateur, après déjà avoir traversé du regard la maison avec les femmes, refait ce chemin, cette fois-ci avec le voyageur de commerce. Il/on voit les pièces et les objets là-dedans, il voit la cuisine avec les préparations du repas sur la table, il voit Nathalie Granger allongée sur le divan, comme si elle était un objet elle aussi. Il en va de même pour l'amie et l'autre enfant qu'il voit assises l'une à côté de l'autre, immobiles. Il va dans le parc, il y voit Isabelle Granger. Il voit donc les femmes dans la maison et le parc comme une faisant parties de la maison et du parc. Quand il a exploré tout le périmètre, le voyageur de commerce s'en va. C'est à ce moment que le spectateur quitte le film également, que le film se termine. Il n'y plus personne qui regarde, il n'y a plus rien à voir.

### L'invisible

Jusqu'ici j'ai tout le temps parlé de ce qu'on voyait dans le film. Or, la grande force

énigmatique de *Nathalie Granger* (et de la vie) est ce qu'on sent la présence des choses qu'on ne voit pas, qu'il y a une face invisible au visible. C'est l'air distrait, absent des femmes qui fait qu'elles ont une ouverture à autre chose, quelque chose de très profond, presque indiscernable. Comme le dit Merleau-Ponty, c'est que:

"chaque quelque chose visuel, tout individu qu'il est, fonctionne aussi comme dimension, parce qu'il se donne comme résultat d'une déhiscence de l'Être. Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence." (O.E., p.85)<sup>6</sup>.

'L'absence' des femmes dans *Nathalie Granger* fait qu'elles sont envahies par autre chose, par quelque chose qui existe dans le monde, quelque chose qui vient d'autrui.

Ce qui est invisible ici c'est la violence de Nathalie et l'amour inquiet, sauvage de la mère. Cette invisibilité est d'abord rendu perceptible par le son, mais il y a aussi des moments de 'déhiscence' dans l'image.

Au niveau auditif il y a deux grands thèmes: il y a les flashes de radio qui donnent des informations sur des jeunes tueurs dans les Yvelines, qui se cachent dans la forêt de Dreux, tout près de la maison. Et puis il y a la musique du piano, jouée par un enfant. Les flashes, signe de la violence, du refus de la société, et la musique, signe de l'amour et de la solitude, sont étroitement liés à Nathalie. C'est une enfant extrêmement violente, qui par sa violence est inapprochable et très solitaire. On ne voit jamais ouvertement des actes violents de Nathalie, sauf une fois quand elle jette sa petite poussette contre les pierres. Ce qu'on voit/sent c'est l'isolement de Nathalie et le désespoir de la mère qui n'arrive pas à communiquer avec sa fille. Celle-ci doit quitter l'école, ce qu'on apprend par des insertions de mémoire d'un entretien avec la directrice qui parle de la violence de la petite fille. Cet après-midi Isabelle Granger plie le bagage de l'enfant pour l'envoyer à un pension disciplinaire. Mais elle est très inquiète, parce qu'elle craint que Nathalie ne jouera pas du piano là-bas. Et la musique, c'est la seule chose que Nathalie semble aimer. La mère craint que la fille ne soit perdue parce qu'elle ne jouera pas, si on ne lui impose pas de jouer la musique. Les flashes et la musique creusent l'image d'inquiétude.

Mais à l'intérieur de l'image il y a également des traces de l'invisible, des profondeurs mystérieuses. J'ai déjà mentionné l'air absent des femmes, dans leurs gestes lents, dans leur regard distrait, dans leur marche calme et inaudible - ce qui donne une atmosphère générale d'ouverture à l'invisibilité. Mais il y a quelques scènes que je voudrais commenter en particulier.

D'abord, il y a une très belle scène où Isabelle Granger est en train de repasser. On voit en gros plan les mains qui travaillent. Après une serviette, c'est un tablier d'enfant qui

passé à la table de repassage. Mécaniquement, le repassage du tablier commence. Tout d'un coup, le mouvement des mains s'arrête. Isabelle Granger prend le tablier à la hauteur de l'enfant, le sert contre elle. C'est 'l'idée' de Nathalie qu'elle prend dans ses bras. L'Amour a envahi invisiblement l'image, accompagné du désespoir. Le plan suivant est un plan de l'amie dans la salle de musique. Elle est en train de coudre mais elle pose son ouvrage sur ses genoux, comme si elle sentait la douleur de l'autre femme, qui a embrassé le tablier de son enfant. Elle ressent la même douleur, la même inquiétude (bien qu'elle soit moins 'impuissante' par désespoir que la vraie mère). On voit encore une fois le lien invisible entre les deux femmes.

Il y a une autre scène, qui est selon Marguerite Duras elle-même la scène la plus profonde du film, parce qu'elle traduit les liens invisibles. On voit d'abord l'étang: l'amie et Laurence, la soeur aînée sont dans une petite barque. L'amie rame et Laurence ratisse les plantes mortes avec un rateau. Elles ne se parlent pas, mais elles ont l'air heureux. Puis, la caméra recule. On se trouve toujours devant l'étang, mais maintenant on voit Nathalie de dos, qui regarde la scène. Elle est immobile, complètement absorbée par ce qu'elle voit. Elle regarde le jeu dont elle est exclue. La caméra recule encore et maintenant on voit Isabelle qui regarde son enfant. Nathalie ne se sait pas regardée. Le commentaire de Duras est le suivant:

"Cette scène décrit exactement la relation de Nathalie avec sa mère, d'une part, et sa relation avec les habitants de la maison en général. Isolée par sa propre violence, Nathalie est apparemment ignorée par tous. Laissée en paix. Enfermée dans la violence, Nathalie est inapprochable. Et en même temps passionnément épiée.

La pose de la mère la regardant rappelle celle de l'enfant. Toutes deux isolées dans une violence de même nature, sauvage: celle de l'amour, celle du refus."

(N.G., p.69).

Sans que rien ne se passe ici, sauf les regards à travers l'espace, cette scène montre donc toute la tension qui est sous-jacente au film, sous-jacente aux apparences. La pose dédoublée, cette fois-ci, de l'enfant et la mère, décrit leur réversibilité.

Isabelle Granger va suivre l'exemple de sa fille. Après la 'transgression' qui s'est formée dans son corps (voir citation plus haut: "Ni joie, ni tristesse..."), elle va déchirer "Le Monde" ('le journal sérieux'), elle déchire les carnets scolaires et les brûle. Puis elle téléphone à la pension disciplinaire pour dire que sa fille ne viendrait pas. Isabelle Granger, comme le voyageur de commerce qui a quitté son travail, est entrée dans "la classe de la violence"<sup>7</sup> représentée par les jeunes tueurs de la forêt de Dreux (également invisibles), et

surtout par Nathalie Granger.

### L'espace et l'image

Jusqu'ici on a constamment parlé de l'image filmique en tant que celle d'un espace. L'image émane d'abord de l'espace. La plupart du temps, l'image rend l'espace, exploré par le regard de quelqu'un. Parfois elle semble être le regard d'un troisième oeil, le regard autonome de la caméra, mais elle reste toujours 'collée' à l'espace. Comme par exemple dans la scène décrite ci-dessus quand les deux femmes sont allongées dans la salle de séjour, totalement incrustées dans l'espace de la pièce. On voit l'image comme on voit l'espace.

Or, il y a deux particularités de l'image de *Nathalie Granger* que je voudrais souligner ici. La première considère la profondeur de l'espace, qui se présente dans l'image comme une surface. La deuxième concerne l'image telle qu'elle se détache de l'image, aidée par des cadres à l'intérieur de cette image (des fenêtres, des portes et notamment des miroirs).

Dans *L'Oeil et l'esprit*, Merleau-Ponty parle du problème de la profondeur de l'espace rendu dans l'image par la perspective classique à trois dimensions. Selon lui, une telle perspective est 'l'illusion des illusions' car la profondeur ainsi rendue ne montre pas ce qu'il y a entre les choses: "après tout le monde est autour de moi, non devant moi." (p.59). Aussi Merleau-Ponty préfère-t-il parler d'un espace à deux dimensions, de la profondeur comme surface, un espace dans lequel la dépendance mutuelle, la réflexion et la réversibilité des choses sont perceptibles. On remarque déjà le rapport avec la bidimensionnalité de l'espace de Sami-Ali. Mais citons d'abord Merleau-Ponty:

"Ce qui fait énigme, c'est le lien entre les choses, c'est ce qui est entre elles - c'est que je voie les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre - , c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu. C'est leur extériorité connue dans leur enveloppement et leur dépendance mutuelle dans leur autonomie. De la profondeur ainsi comprise, on ne peut plus dire qu'elle est 'troisième dimension'. (...) La profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience de la réversibilité des dimensions, d'une 'localité' globale où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là. Quand Cézanne cherche la profondeur, c'est cette déflagration de l'Etre qu'il cherche, et elle est dans tous les modes de l'espace." (O.E., p.65).

Il me semble que Marguerite Duras cherche cette même profondeur que Cézanne et que Matisse, dont les illustrations montrent comment lui aussi ramène la profondeur à la surface, comment les contours des corps s'unissent avec l'espace.

On se rappelle bien la phrase de Marguerite Duras du *Camion*: "Tout est dans tout. Partout. Tout le temps. En même temps."

En fait, dans toutes les scènes que j'ai évoquées, on a déjà constaté ce glissement de 'tout dans tout', d'un corps dans l'autre, d'un temps à l'autre, du corps à l'espace, de l'espace au corps.

Il y a une scène que je voudrais ajouter encore. Elle se passe juste avant la scène où Isabelle regarde Nathalie qui regarde l'étang et les deux autres. On voit la surface de l'étang. L'ombre du mur et les arbres sont reflétés dans l'eau de l'étang. La caméra suit lentement le mur. Toujours dans l'eau on voit Isabelle Granger avancer. On la suit, on ne la voit que réflétiée dans l'eau jusqu'à ce que les herbes sur l'étang soient trop épaisses pour la voir. La caméra s'arrête. Le bruit d'eau remuée, qu'on a entendu de loin, se rapproche de l'image. Puis le bruit entre dans l'image: on voit le râteau qui ratisse la surface de l'étang et puis l'Amie et Laurence dans la petite barque.

Ce qui est intéressant ici c'est que la surface de l'étang n'est pas donnée comme un élément dans l'espace, comme un élément de 'surface', mais comme l'espace même dans toute sa profondeur, c'est-à-dire comme espace qui reflète (ici donc littéralement) les autres dimensions de l'espace, le corps inclus.

En ce qui concerne l'autonomisation de l'image par rapport à l'espace, l'image qui crée son propre espace, je voudrais donner encore un exemple.

C'est une scène au début du film. L'Amie est à l'extérieur, dans le parc, elle ramasse du bois pour faire un feu. Isabelle Granger se trouve à l'intérieur, dans la salle à manger. Elle est debout devant la porte-fenêtre qui donne sur le parc et elle écoute un nouveau flash d'information sur les tueurs. Elle a posé le poste de radio sur la table. L'Amie, de l'autre côté de la porte-fenêtre vient écouter la flash également. Elle s'arrête, du bois mort dans ses bras. Elle écoute quelque temps, puis elle s'en va. Isabelle reste seule. Toute la scène est tournée dans un miroir, ce qui fait que l'image devient une sorte de tableau vivant. Quand les deux femmes, l'une dehors, l'autre dedans, écoutent le flash, elles sont immobiles. L'image est fixe et plate, car ici il y a également la surface (il n'y a pas de distance entre les femmes, on ne voit pas le parc en arrière plan) qui donne la profondeur. Mais ce qui est le plus frappant, c'est le cadrage par le miroir. Car ici c'est comme si l'image se détachait de l'espace. En prenant un cadre, qui se trouve dans l'espace, elle se donne un propre espace. Et les corps qui s'y trouvent sont aussi importants que l'espace lui-même. Tout se tient, la femme du dedans trouve son écho dans la femme du dehors. Et elles se reflètent dans le miroir, dans l'espace de l'image.

### **La surface de profondeur - phénomène et rêve**

La profondeur de l'espace dans l'image selon Merleau-Ponty est donc une surface

caractérisée par la réversibilité des choses et des êtres. Et cela ressemble étrangement à la bidimensionnalité et la perte d'identité de l'espace imaginaire de Sami-Ali. Sami-Ali ne reconnaît pas cette convergence avec la réflexion phénoménologique sur l'espace. Mais il semble qu'il n'a pas lu les derniers ouvrages de Merleau-Ponty, quand il dit:

"Identifiant organisation spatiale et tridimensionnalité, la réflexion phénoménologique, notamment chez Merleau-Ponty, ramène à la dimension de profondeur ('ici-là-bas') la structure essentielle de l'expérience vécue de l'espace. Ce faisant, elle s'enferme d'emblée dans l'illusion de considérer comme irréductible ce qui, en réalité, n'est qu'une donnée dérivée." (E.I., p.42).

Or, dans *L'Oeil et l'esprit* tout ce que Merleau-Ponty fait est montrer que la tridimensionnalité de l'espace est, en effet, une illusion. Bien que Merleau-Ponty ne considère pas l'inconscient comme fondateur de l'espace, Sami-Ali a tort d'opposer la psychanalyse à la phénoménologie. Ricoeur dit dans son hommage à Merleau-Ponty<sup>8</sup> qu'une des grandes forces de Merleau-Ponty est justement qu'il a toujours réfléchi sur les rapports avec les sciences humaines. Dans *Phénoménologie de la perception* il dit de la psychanalyse:

"Elle a (sans le savoir) contribué à développer la phénoménologie en affirmant, selon le mot de Freud, que tout acte humain 'a un sens' et en cherchant partout à comprendre l'événement au lieu de le rattacher à des conditions mécaniques. (...) Elle est ce qui fait qu'un homme a une histoire. Si l'histoire sexuelle d'un homme donne la clef de sa vie, c'est parce que dans la sexualité de l'homme se projette sa manière d'être à l'égard du monde, c'est-à-dire à l'égard des autres hommes." (Ph.P., p.184/185).

Ce n'est donc pas la psychanalyse qui fait problème à Merleau-Ponty. Ce qu'il n'aime pas c'est le terme de l'inconscient comme un second sujet pensant dont les productions seraient simplement reçues par le premier (R.C., p.69). Pour Merleau-Ponty l'imaginaire fait partie du réel:

"La distinction du réel et de l'onirique ne peut être la distinction simple d'une conscience remplie par les sens et d'une conscience rendue à son vide propre. Les deux modalités empiètent l'une sur l'autre. Nos relations de la veille avec les choses et surtout avec les autres ont par principe un caractère onirique: les autres nous sont présents comme des rêves, comme des mythes, et ceci suffit à contester le clivage du réel et de l'imaginaire." (R.C., p.68/69).

Et pourtant la perception des personnages dans *Détruire, dit-elle* semble toute autre que dans *Nathalie Granger*. C'est que dans le premier ouvrage la perception est construite sur



le désir sexuel, tandis que dans le deuxième le désir n'est qu'une possibilité qui n'est qu'une fois évoquée dans un commentaire de Duras<sup>9</sup>:

"Le regard d'Isabelle Granger croise celui de l'Homme (= le voyageur du commerce, p.p.). A partir de ces deux regards, tout serait possible: le désir aussi." (N.G., p.57).

Peut-être que l'espace imaginaire n'est qu'une modalité de l'espace vécu. De toute façon, Merleau-Ponty dit que le délire comme le rêve est plein de vérités immanentes. Selon lui, l'essentiel du freudisme n'est pas d'avoir montré qu'il y a sous les apparences une réalité toute autre, mais que l'analyse d'une conduite y trouve toujours plusieurs couches de signification, toutes vraies (R.C., p.71). Et Marguerite Duras semble bien de cet avis quand elle dit: "J'ai vécu le réel comme un mythe."<sup>10</sup>

Et les interprétations différentes ne s'excluent pas. Comme le note Merleau-Ponty:

"Il y a dans la chair de la contingence une structure de l'événement, une vertu propre du scénario qui n'empêchent pas la pluralité des interprétations, qui même en sont la raison profonde, qui font de lui un thème durable de la vie historique et qui ont droit à un statut philosophique." (O.E., p.62).

C'est la pluralité des interprétations qui fait la richesse de la vie, la complexité du monde et la difficulté de faire des distinctions dans 'le tout dans tout'.

Pour conclure, il faut remarquer que l'importance de la perception, pour Marguerite Duras, est toujours liée à la parole et à l'écriture. Ricoeur remarque dans son article sur Merleau-Ponty que celui-ci a reconnu de plus en plus le rôle important que joue le langage dans le monde humain. Ce n'est plus seulement 'le corps comme expression' comme dans la *Phénoménologie de la perception*. De plus en plus le dire est compris comme un accès à l'invisible des êtres. Malheureusement il n'a jamais pu élaborer cette partie de sa réflexion. Pourtant on peut dire que l'image donne accès au visible et au sensible et l'écriture à l'invisible et l'imagination<sup>11</sup>. Dans son oeuvre, Marguerite Duras a souvent manifesté le désir d'aborder le tout, l'imaginaire et le sensible, l'écriture et l'image. Et comme toutes ses (les) frontières sont toujours brouillées, l'intermédialité, notamment entre cinéma et littérature, a joué un rôle de plus en plus grand. Après *Nathalie Granger* les films ne partent plus de la perception 'pure'. Duras va séparer l'image et le son, ce qui fait qu'on n'a pas un film, mais deux (le film de l'image et le film du son) qui font ensemble le troisième film, littéraire et visuel à la fois. Dans le troisième chapitre on va voir quelles sont les conséquences pour l'espace et le corps dans une oeuvre intermédiaire comme *Aurélia Steiner*.



## Notes:

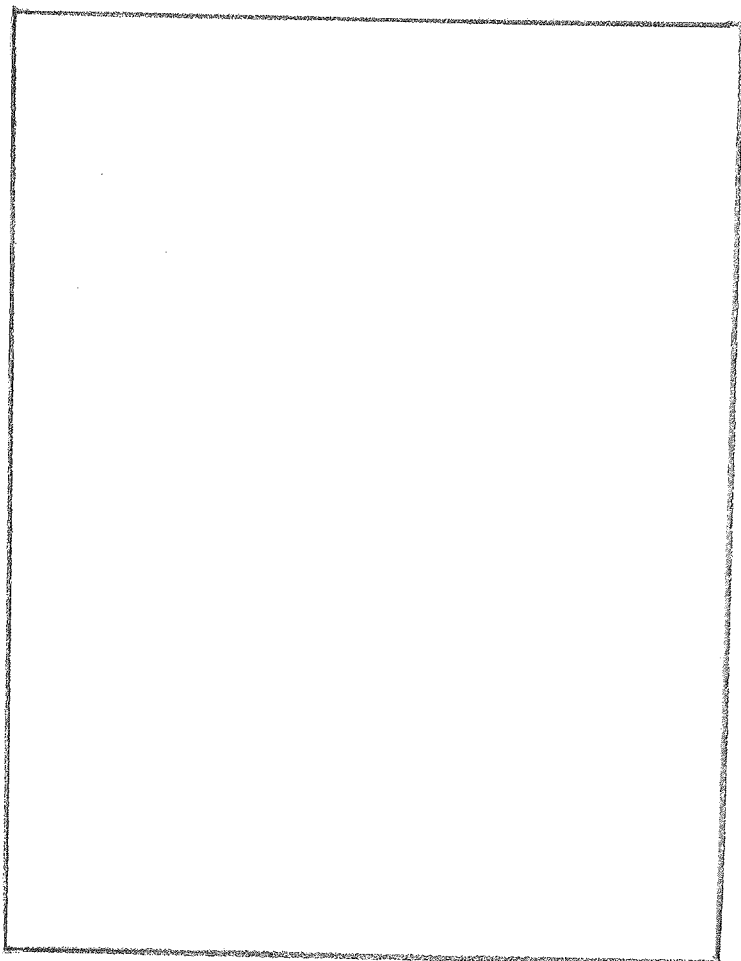
1. Vivian Sobchack, *The Address of the eye*, Princeton University Press, New Jersey, 1992.
2. Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973. Transcription du film, pourvue de commentaires et de scènes non-tournées.
3. *La classe de la violence*, documentaire vidéographique sur *Nathalie Granger*, Ministère des relations extérieures, 1983.
4. C'est Marguerite Duras elle même qui donne cette explication du regard dans le texte commenté de *Nathalie Granger*, op.cit., p.15. Dans l'analyse du film, je prendrai ce texte comme point de repère.
5. Voir sous 'l'espace et l'image'.
6. Par manque de temps je n'ai pas pu prendre en considération *Le visible et l'invisible* de Merleau-Ponty. Mais cela pourrait se faire dans le prolongement des recherches.
7. La classe de la violence, au contraire d'une violence de classe, existe en dehors tous les circuits identifiés, en dehors de toute classe sociale. Selon Marguerite Duras, la violence habite beaucoup de (jeunes) gens, à partir d'un refus quand ils sont confrontés à la société moderne. Elle le dit dans l'entretien avec Dominique Noguez, vidéo, op.cit.
8. Paul Ricoeur, *Hommage à Merleau-Ponty*, Gallimard, 1963, repris dans *Lectures 2*, Seuil, 1992.
9. Je ne parle donc pas de l'amour de la mère pour sa fille, bien que cela soit un rapport très fort. De la même façon je n'ai pas pris en considération la dimension politique de *Détruire, dit-elle*. On voit qu'en fait les frontières sont très floues. Tout est beaucoup plus complexe (et peut-être beaucoup plus simple) que je le présente sur ces pages.
10. Entretien avec Alette Armel dans, *Magazine Littéraire*, no.278, p.18, juin 1990.
11. C'est Youssef Ishaghour qui dit: "Le mot renvoie à l'imaginaire, l'universel indéterminé, l'image au sensible, le particulier déterminé.", op.cit., p. 238.  
Or, je crois bien que l'écriture peut être sensible (l'écriture de Proust, par exemple) et que l'image peut évoquer l'imaginaire (la peinture abstrait, certains films expérimentaux). Encore une fois les distinctions ne sont pas toujours si nettes.



*AURELIA STEINER*

ou

L'ESPACE NEUTRE



## CHAPITRE III

### AURELIA STEINER OU L'ESPACE NEUTRE

#### L'écriture retrouvée et la mer

Comme je l'ai dit dans l'introduction, c'est avec *Aurélia Steiner* en 1979, que Marguerite Duras retrouve l'écriture. Après une dizaine d'années d'images cinématographiques, elle recommence à écrire. C'est à partir d'une correspondance avec quelqu'un dont elle a oublié le visage, dont elle ne connaît que le nom et la voix, qu'elle se met de nouveau à écrire. Il n'est donc pas étonnant qu'*Aurélia Steiner* soit écrit sous forme de lettre: des lettres écrites par Aurélia Steiner. L'autre point de départ pour *Aurélia Steiner* était la mer:

"Le 25 août je trouve écrit dans mon agenda: 'La mer est grise, noire à l'horizon, plate, lourde, de la densité du fer. Voiliers immobiles, scellés à la mer de fer. Silhouettes de promeneurs de la plage de ce noir de l'horizon. Puis du vent. Dans l'après-midi, tout se défait, bleuit, revient au mouvement.'" C'est quelques jours après que j'ai commencé *Aurélia Steiner*. Mais après avoir envoyé à quelqu'un la phrase sur la mer écrite sur une carte postale bleue." (Y.V., p.87).

A force de regarder la mer, et de la décrire, Marguerite Duras trouve Aurélia Steiner. Grâce à la correspondance (à 'quelqu'un', à nous, à personne) elle retrouve les mots. Mais, contrairement à la décharge pulsionnelle de *Détruire, dit-elle*, c'est un travail dur: un enfermement d'un mois et demi pour écrire les 13 pages dactylographiées d'*Aurélia Steiner Vancouver* (Y.V., p.75). Elle vivait avec Aurélia Steiner, elle voyait la mer d'Aurélia, ses yeux, elle voyait Vancouver, elle voyait que "la mer criait ou dormait des cris ou du sommeil d'Au-rélia" (Y.V., p.10/p.90). Les yeux d'Aurélia se confondent avec la mer, la percée de son regard rejoint le fond du temps.

De nouveau on constate cette interférence entre un corps, le corps d'Aurélia Steiner, et l'espace, la mer. Et de nouveau c'est le regard qui déclenche le tout.

Bien que le désir sexuel joue un rôle très grand dans *Aurélia Steiner*, je ne pense pas qu'il s'agisse ici d'un espace analytique, tel qu'on l'a vu dans *Détruire, dit-elle*. Il y a des éléments psychanalytiques, certes, mais ils s'inscrivent dans un contexte plus large, moins utopique que dans l'ouvrage de 1969.

Il ne s'agit pas non plus d'un espace vécu, comme la maison de *Nathalie Granger*. C'est notamment la mer et la plage, les espaces vides, inhabités qui sont évoqués dans *Aurélia Steiner*. L'expérience de l'espace dans *Aurélia Steiner* semble profondément liée à l'expérience de l'écriture. D'autant plus qu'Aurélia Steiner, 'l'héroïne', écrit elle-même.

L'espace dans *Aurélia Steiner* est donc surtout la mer. Or, la mer a toujours été très importante dans l'oeuvre de Marguerite Duras (comme d'ailleurs l'hôtel et la maison). On se rappelle le beau passage dans *La Vie Tranquille*<sup>1</sup> où Françoise, la jeune héroïne du roman, s'étire au bord de la mer et se sent caressée par 'les doigts de la mer'. Et on pense bien sûr à l'importance de la mer dans *Un Barrage contre le pacifique*. Dans 'le cycle indien' (du *Ravissement de Lol. V. Stein* jusqu'à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*) la présence de la mer est également remarquable. Et cela continue dans les romans des années '80/'90 (de *L'été 80* à *Yann Andrea Steiner*). C'est que la mer, mais surtout la plage est le lieu de rencontre, le lieu d'osmose où se confondent les différences entre l'eau et la terre, entre l'homme et la femme, entre l'esprit et la matière et entre le corps et le langage. Cette interprétation symbolique est développée par Ingrid Safranek dans un article sur les derniers romans de Duras<sup>2</sup>. Bien que son approche soit très intéressante, je ne vais pas élaborer toute la symbolique durassienne ici. Ce que je voudrais souligner c'est l'importance de la mer et de la plage, pour regarder dans la suite quel rapport elles entretiennent avec le corps.

En ce qui concerne la perspective théorique, je prendrai particulièrement en considération les idées de Marguerite Duras elle-même et quelques réflexions de Maurice Blanchot, qui me semblent proches de ce qui Duras sur *Aurélia Steiner*. C'est notamment ses idées sur l'expérience de l'écriture et de l'espace littéraire qui m'ont conduite à lire Blanchot. Il s'agit encore d'une lecture fragmentaire de son oeuvre, rapprochée du travail de Duras avec beaucoup de réserves.

Le rapport entre la parole écrite et l'image filmée sera également prise en considération. C'est que la plus grande caractéristique de ces films de Duras, c'est l'autonomie du son par rapport à l'image. Cette autonomie du son, qui existe uniquement<sup>3</sup> par une voix-off (de Marguerite Duras) qui lit le texte, fait que l'écriture s'inscrit dans l'image. Non pas pour l'accompagner, pour la faciliter, mais pour creuser l'image, pour en faire apparaître autre chose. Pour *Détruire, dit-elle* je suis partie du livre pour faire mon analyse. Avec *Nathalie Granger*, c'était le film comme point de départ. Ici texte et image doivent être lus et vus en même temps. C'est que l'expérience de l'écriture est profondément liée à l'expérience de l'image et de l'espace. J'espère rendre cela plus clair par la suite.

Mais pour commencer il faut parler de la particularité du corps d'Aurélia Steiner, c'est-à-dire de son judaïsme. Pour ce faire, je parlerai des trois versions d'*Aurélia Steiner*. La suite des réflexions sera construite autour d'*Aurélia Steiner Vancouver*. Ce film, par son degré d'abstraction des images et la profondeur des paroles d'un sujet absent, me semble le plus pertinent pour la pensée sur l'espace et la relation avec le corps, ainsi que pour la relation image-parole.

## Le corps des juifs - la diaspora

*Aurélia Steiner* connaît trois versions écrites: *Aurélia Steiner Melbourne*, *Aurélia Steiner Vancouver* et *Aurélia Steiner Paris*. Des deux premières Marguerite Duras a fait des films, dans lesquels on entend le texte écrit par la voix-off tandis qu'on voit des images de la Seine (dans *Aurélia Melbourne*) ou de la plage et d'autres lieux déserts (dans *Aurélia Vancouver*).

Aurélia Steiner est juive. C'est le corps des juifs qui a le plus souffert dans le monde, justement parce qu'il n'avait pas de terre. Dans *Les Yeux Verts*, Duras dit que la persécution des juifs vient de là: on ne pouvait pas prendre leur terre, ils n'en avaient pas, alors faute de matériaux sur quoi s'acharner, on les tuait eux. (p.76). Et alors leur seule patrie, c'est l'écriture. Par l'écrit Aurélia Steiner appelle au secours, elle appelle à aimer. Comme la diaspora a dispersé les juifs partout, Aurélia Steiner appelle de partout. De partout où il y a des juifs réfugiés, elle se souvient. Melbourne et Vancouver sont des villes 'neutres', lieux de refuge de beaucoup de juifs après la deuxième guerre mondiale. D'où la références à ces deux villes: Aurélia Steiner<sup>4</sup> est née dans ces lieux éloignés où il ne se passe rien, où les lieux ne sont pas trop chargés directement de mémoires douloureuses. *Aurélia Steiner Paris* est situé pendant la guerre à Paris. Paris est comme beaucoup de villes européennes, partout les juifs devaient se cacher. Mais l'Aurélia de Paris quittera également Europe pour des endroits plus neutres. Car en fait Aurélia Steiner est pareille dans Melbourne, Vancouver et Paris. C'est la même personne partout. En même temps et à tous les âges (Y.V., p.90). Malgré l'endroit et le temps éloigné, Aurélia se souvient de l'holocauste dont ses parents ont été victimes. Elle a toujours dix-huit ans. Comme Alissa dans *Détruire*, dit-elle, elle ne change pas d'âge. Mais les juifs ne sont plus l'avant-garde de la révolution utopique, en avance du monde par leur 'déjà-être-détruits'. Ils sont les porteurs de la souffrance innommable du monde.

Alors on pourrait se demander pourquoi un non-juif écrirait de la judaïté. Dans *Ecriture du désastre* Maurice Blanchot parle également de l'holocauste. C'est l'événement **absolu** de l'histoire, une 'tout-brûlure' où tout sens s'abîme. Il se demande comment on peut garder la pensée de l'holocauste où tout s'est perdu, y compris la pensée gardienne. Selon Blanchot, c'est seulement dans l'intensité mortelle, dans le silence fuyant du cri innombrable (E.D., p.80).

Il me semble que le cri et les silences d'Aurélia Steiner sont proches de cette intensité mortelle. On verra cela dans un instant. Ce qui est également important c'est que ce cri, cet appel, est lancé par l'écrit. Car, le judaïsme est liée à l'écriture. Comme le dit Duras:

"C'est quelque chose qui a profondément à voir avec l'écriture. Cette phrase que dit Aurélia Steiner à la fin: 'j'écris'. Son appel, ce n'est pas 'j'appelle' mais 'j'écris'.

Ca a à voir avec Dieu. L'écrit à avoir avec Dieu. Aurélia Steiner, dix-huit ans, dans l'oubli de Dieu, se pose en équivalence à Dieu face à elle-même." (Y.V., p.76).

C'est certainement le rapport avec la mort, qui fait qu'on sent la présence de Dieu. "Qui voit Dieu meurt: c'est que 'mourir' est une manière de voir l'invisible, une manière de dire l'indicible", dit Maurice Blanchot (E.D., p.42).

Aurélia Steiner, parce qu'elle est juive, a un rapport très profond avec la mort et avec l'écriture. Par l'écrit elle atteint ses parents morts, qu'elle aime au-delà d'elle-même. Par l'écrit quelques traces de Dieu sont peut-être révélées. De toute façon, c'est une façon de garder la pensée gardienne...

*Aurélia Steiner Melbourne* est un appel vers l'autre inconnu, l'autre infini. C'est une adresse non spécifiée, un appel d'amour à quelqu'un qui est mort, qui est tué par l'histoire. Or, tandis qu'elle écrit, l'autre n'est pas mort. Aurélia se demande comment atteindre l'amour de l'autre: "Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l'un de l'autre?" (A.S.M., p.106). Devant la fenêtre derrière laquelle Aurélia écrit sa lettre, il y a un chat blanc, qui meurt de faim. C'est à travers la mort du chat fou de faim et de froid (ce chat juif, dit Duras), qu'Aurélia Steiner atteint le corps de l'autre. C'est le 'rien', c'est l'abject même qui devient chemin vers l'autre.

L'image nous montre un long travelling sur la Seine. On voit des quais, on voit des ponts, on voit des silhouettes des hommes, sans visages, tandis qu'on avance sur le chemin du fleuve. C'est dans la confrontation avec le texte d'Aurélia que le fleuve devient le chemin vers l'autre, c'est ainsi que le fleuve devient 'ensanglanté' de toutes les morts de l'holocauste et peut-être de l'histoire. La Seine, mais aussi n'importe quel fleuve, traîne des histoires, traîne des corps, des silhouettes. Il les amène jusqu'à l'infini de la mer, qu'on va retrouver dans *Aurélia Steiner Vancouver*.

Avec l'image d'*Aurélia Steiner Melbourne* on est donc à Paris, sans être à Paris. C'est le texte écrit et dit qui fait qu'on dépasse cette ville. L'holocauste se repand partout. Il en est ainsi pour *Aurélia Steiner Paris*, dernier texte d'Aurélia Steiner. L'Aurélia de Paris écrit l'histoire d'Aurélia de sept ans. Seule avec un chat et une dame qui la surveille, elle vit en cachette dans une grande maison avec des fenêtres blindées. C'est la guerre. Tout ce que la petite fille fait, c'est chanter des chants juifs dont elle ne se rappelle pas avoir appris les mots. Elle est traversée par la mémoire des déportations: "Ils sont à Berlin.

Dans toutes les villes du Rhin. A Liège. Nimègue. Cinquante mille morts.". Elle a également connaissance de sa mère, qui s'appelle aussi Aurélia Steiner mais qu'elle n'a jamais connue. La mère est séparée d'elle, mais intérieure en elle. Dans le corps d'Aurélia se trouve la douleur du monde.

D'*Aurélia Steiner Paris* Marguerite Duras n'a pas fait un film. C'est que ce texte était la limite pour elle. Emotionnellement mais aussi moralement elle devait s'arrêter là, à ce texte qui n'a pas d'images. Pour lequel il n'y a probablement pas d'images.

### L'impossible - l'image idéale et l'espace neutre

C'est qu'avec *Aurélia Steiner Vancouver*, réalisé avant *Aurélia Paris*, l'image a atteint la limite du possible, c'est-à-dire l'impossible:

"Le film d'*Aurélia Steiner Vancouver* était impossible. Il a été fait. Le film est admirable parce qu'il n'essaie même pas de corriger l'impossibilité. Il accompagne cette impossibilité, il marche à son côté." (Y.V., p.66).

C'est donc un film impossible qui pourtant a été fait. Les images sont impossibles mais il en va de même pour le texte. Surtout le texte, les lettres des Aurélia's, notamment celle de Vancouver, sont impossibles. Marguerite Duras dit que l'écriture est impossible, et que pourtant cela se fait<sup>5</sup>. Que l'écriture c'est n'être personne. On a déjà vu qu'Aurélia Steiner, qui écrit, est en effet 'personne': elle est partout; elle a une connaissance qui dépasse ses propres expériences; elle est sa mère, qui est morte. Aurélia Steiner Vancouver aime son père à travers les marins aux yeux bleus cheveux noirs auxquels elle se donne dans l'anonymat. Elle s'efface pour écrire, pour atteindre l'impossible, pour atteindre la mort.

Quand on parle de l'impossible, la référence à Maurice Blanchot est légitime. Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot dit que l'oeuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité (p.214). Il en parle de nouveau dans *L'Entretien infini* où il dit que l'impossibilité est originaire. L'impossibilité, c'est la mort impossible à mourir, recherchée dans l'écriture. Et c'est vrai quand on lit ou entend le texte d'*Aurélia Steiner*. C'est à travers la mort (le chat mort, les juifs) que l'impossible est atteint.

L'impossible, c'est aussi ce qui n'est pas le privilège de telle expérience exceptionnelle, mais derrière chacune d'elles et comme son autre dimension. (E.I., p.64). On retrouve ici en fait l'invisible de Merleau-Ponty mais exprimé par l'écriture.



Or, pour compliquer les choses Marguerite Duras a ajouté des images à cette écriture. Comment faire une image par rapport à cette écriture impossible? C'est également une impossibilité, et pourtant Marguerite Duras dit qu'avec *Aurélia Steiner Vancouver*, elle n'est pas loin de l'image idéale, c'est-à-dire, "celle qui est suffisamment neutre pour éviter la peine d'en faire une nouvelle." (Y.V., p.49). Et, en effet, l'image d'*Aurélia Steiner Vancouver* est neutre<sup>6</sup>. On dirait 'abstraite', si on ne reconnaissait pas les espaces.

Car l'image, c'est ici l'espace: la plage, la mer, quelques arbres, un couloir; des fenêtres et une chambre vides d'une maison, un port de bois, une gare vide, et de nouveau la mer et la plage. Il n'y a pas de sujet, pas de corps. Le corps est invisible, se trouve dans le texte, dans la voix de l'écriture. Le corps de l'écrivain est en exil comme le dit Blanchot (E.L., p.322). Il est absent de son écriture impossible. Il est extérieur au temps (comme l'est Aurélia Steiner<sup>7</sup>), il est extérieur à l'identité (Aurélia Steiner est un nom sans sujet - A.S.V., p.130-) et il est extérieur à l'événement qui a eu lieu, mais qui reste insaisissable (la mort des parents d'*Aurélia Steiner* dans le camp de concentration). Voici les trois zones d'impossibilité dont parle Blanchot dans *L'Entretien infini* (p.64/65). Ce sont des zones de l'intimité du dehors. Comme le dit Duras: "Ecrire, c'est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi." (Y.V., p.86). On remarque que le dehors, l'espace, est profondément lié au dedans, le corps, dans l'expérience de l'écriture.

L'image idéale que nous montre Duras, est une image du dehors, de l'extériorité. Le sujet est absent, la maison est vide et la gare est déserte. Et comble de l'extériorité: la plage et la mer, solitaires, immenses, éternelles...

Il y a chez Marguerite Duras, dans l'écriture, donc une fascination de l'image, qui est sous jacente à l'écriture. Comme je l'ai dit au début de ce chapitre, *Aurélia Steiner* (le texte) est née de la mer, de la vision de la mer qu'avait Marguerite Duras. Or, le film rend cette fascination, cette inspiration que donne l'image. Voici ce que dit Blanchot sur la fascination de l'image:

"Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. (...) Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image, et la fascination est la passion de l'image. (...)

La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir, impossibilité qui se fait voir, qui persévère - toujours et toujours - dans une vision qui n'en finit pas: regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle." (E.L., p.28/29).

Quoi d'autre sont les images des espaces vides dans *Aurélia Steiner Vancouver*, que la vision de l'incessant et de l'interminable? Quoi d'autre que l'impossibilité de ne pas voir la profondeur illimitée qui est derrière l'image (E.L., p.30)?

Ces images, ces espaces qu'est d'autre que la représentation des images qui inspirent Marguerite Duras à l'écriture, qui lui font oublier son propre corps?

### L'impersonnel - écrire le nom d'Aurélia Steiner

A partir de l'image, Aurélia Steiner écrit - comme le fait Marguerite Duras qui je 'confonds' ici délibérément avec Aurélia Steiner (voir note 7). Or, écrire, selon Blanchot, c'est se livrer à la menace de la fascination, à la solitude de l'éternel. C'est passer du Je au Il (ou Elle), à l'anonymat de la répétition éternelle:

"Ecrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, (...), l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde." (E.L., p.31).

Le plus de monde ou pas encore de monde nous amène à la mort. Mais la mort dont parle Blanchot, et selon mon avis dont parle également Duras, n'est pas une mort personnelle mais une mort impersonnelle. L'impersonnalité à laquelle la mort vise en lui est idéale, elle est au-dessus de la personne (E.L., p.194). Cette idéalité de la mort, impersonnelle et visée par l'écriture impossible, est peut-être la raison pour laquelle Marguerite Duras la rapproche de l'amour. Car, *Aurélia Steiner Vancouver* est aussi bien un appel à l'amour qu'à la mort. Et l'amour, lui aussi est impersonnel: c'est à travers d'innombrables amants qu'Aurélia Steiner atteint l'infini: "Autrui, je ne puis l'accueillir, fût-ce par une acceptation infinie", comme le dit Blanchot dans *L'Écriture du désastre* (p.42).

Aurélia Steiner est un nom sans sujet, ouvert à l'infini des espaces vides. Or, avant de passer à l'analyse plus concrète du texte et de l'image, je voudrais insister un peu sur "ce nom sans sujet". Car, il est vrai qu'Aurélia Steiner écrit et qu'en ceci elle est comparable à Marguerite Duras. Mais à l'origine c'est elle qui a nommé Aurélia Steiner. Or, je crois que ce nom implique déjà tout de l'impersonnel, tout de l'impossible, tout de l'espace et du corps.

Chez Duras, le nom a souvent une valeur qui dépasse le personnel: la sonorité insolite suggère souvent des significations plus profondes (Lol. V. Stein, Elisabeth Alione, Vera Baxter, Nathalie Granger<sup>8</sup>). Souvent aussi les personnages n'ont pas de nom du tout (le marin de Gibraltar, l'Amie, l'homme aux yeux bleus cheveux noirs, la jeune fille avec son amant).

Le nom d'Aurélia Steiner me semble particulièrement chargé de valeurs impersonnelles et spatiales. C'est qu'Aurélia renvoie toute suite à la mer, par la proximité d'aurélie, la méduse dans la mer. La mer, c'est traditionnellement le principe féminin. Si on ajoute à cela la référence intertextuelle à l'*Aurélia* de Gérard de Nerval, on a l'image de la femme, qui est impliquée dans ce prénom. Steiner, c'est 'stein', pierre en allemand, C'est donc la terre, la pierre qui sont incluses dans le nom. Et avec cela le principe masculin. On voit que rien que le nom renvoie déjà au statut impersonnel du sujet et au rapport corps-espace d'Aurélia Steiner: la femme et l'homme, la mer et la terre. Si on remarque ensuite que le nom Steiner est un nom juif, la dimension de la douleur et de la mort, est également atteint par le nom. Dans le film on voit le nom d'Aurélia Steiner écrit sur un écran blanc. L'image suivante le nom est remplacé par un numéro d'ordre de départ. Même le nom le plus impersonnel est effacé ici.

Corps et espace se rejoignent à l'intérieur du nom. Ce sont des espaces neutres, vides qui sont 'habités', qui se confondent avec des corps impersonnels, généraux<sup>9</sup>. Les pierres et les arbres deviennent des êtres humains. L'être humain aussi devient pierre et arbre et accède ainsi à sa véritable humanité en devenant substance sans nom; l'histoire des hommes, identique dans ses différences, n'est plus que la voix où s'exprime l'être de toutes les choses créées<sup>10</sup>.

C'est l'oeuvre d'art, le film qui est ici un véritable espace littéraire, qui témoigne de cette existence neutre de tous et de tout d'avant ou d'après la naissance:

"L'art, comme image<sup>11</sup>, comme mot et comme rythme, indique la proximité menaçante d'un dehors vague et vide, existence neutre, nulle, sans limite, sordide absence, étouffante condensation ou sans cesse être se perpétue sous l'espèce du néant." (E.L., p.326).

### La glace - les troncs d'arbres - le rectangle blanc

Pour clarifier un peu les propos ci-dessus, je commenterai dans ces deux derniers paragraphes quelques scènes de plus près.

Au début d'*Aurélia Steiner Vancouver* on entend par voix-off 'Aurélia' qui dit qu'elle est dans la chambre où chaque jour elle écrit une lettre. Devant elle il y a la mer. Tandis qu'on entend la description de la mer, on voit dans l'image effectivement la mer. Mais cette correspondance entre parole et image est très vite rompue: dans la scène suivante on entend qu'Aurélia se regarde dans la glace, elle dit qu'elle se voit mal à cause de la

lumière sombre. Mais l'image ne nous donne aucune représentation d'Aurélia. On ne la voit pas, on voit des roches noires. Puis Aurélia se tient tellement près de la glace qu'elle ne se voit plus du tout. L'image nous donne toujours des roches et la mer en arrière fond. Voici ce que dit Marguerite Duras de cette scène:

"Dans *Aurélia Steiner Vancouver*, quand le son se retire, et qu'on<sup>12</sup> parle de la lumière sombre, des yeux, des cheveux, du corps dans la glace, qu'on parle d'image voilée et de la beauté qu'elle se découvre, cela sur le noir des grands blocs de granit contre lesquels on peut se blesser, se déchirer, je ne suis pas au cinéma seulement mais tout d'un coup ailleurs, ailleurs encore, dans la zone indifférenciée de moi-même où je reconnais sans avoir jamais vu, où je connais sans comprendre. Ici tout se rejoint, se fond (...) Le bonheur de la coïncidence entre l'image et la parole me comble ici d'évidence, de jouissance." (Y.V., p.59).

Il faut peut-être d'abord remarquer que tandis qu'Aurélia Steiner se découvre dans la glace, l'image s'est glissée vers l'intérieur d'une maison. On a quitté les roches noires pour des couloirs et des chambres vides. Mais cela n'empêche pas la confusion de tout qui se rejoint, dont parle Marguerite Duras.

Il y a plusieurs niveaux qui coïncident ici. A l'intérieur du film, au niveau de l'écriture, on voit que le sujet devient impersonnel: elle ne se reconnaît plus: "Je suis tellement belle, à m'en être étrangère." (p.127). Le miroir est à la fois reflet de la beauté, découverte du corps et mise-en-doute de l'identité du sujet, reconnaissance de l'autre impersonnel en soi-même.

Aurélia Steiner se découvre comme autre, elle découvre également l'autre: "Je vous aime au-delà de mes forces. Je ne vous connais pas. (...) Je vous souris et je vous dit mon nom. Je m'appelle Aurélia Steiner. Je suis votre enfant." (p.127).

Au niveau de l'image, on tombe donc sur des blocs de granit ou des chambres vides. Dehors et dedans deviennent semblables, l'espace devient neutre, ce qui coïncide avec le sujet qui dissout, qui au-delà de la personnalité devient impersonnel.

Des paroles de Marguerite Duras citées ci-dessus on peut tirer la conclusion qu'elle même, comme écrivaine se trouve dans la même situation impersonnelle. Quand dans le cinéma l'image de l'espace neutre s'ajoute aux paroles de ce sujet écrivant, cela qui donne une beauté invisible.

Puis l'image nous montre des troncs d'arbres coupés, numérotés, entassés et embarqués sur des camions. La suggestion de la douleur des déportations saute tout de suite aux yeux. Les troncs d'arbres deviennent des corps quand on entend: "Vous ne pouvez pas me faire signe, la mort vous retient de me voir, je le sais." (p.128). De nouveau espace et corps se confondent. Aurélia Steiner a une connaissance profonde, une connaissance de la mort, qui dépasse son propre corps, qui passe par le désir, l'amour de l'autre:

"Je vois votre mort comme une illusion passagère de votre vie, celle, par exemple, d'un autre amour. Cela m'est égal. Je suis informé de vous à travers moi. Ce matin par exemple, par cette disparition momentanée du mouvement de la mer, par cette épouvante soudaine sans objet apparent, j'ai été informée de notre ressemblance profonde devant le hasard du désir. Parfois d'autres viennent. Ils ont quelquefois l'âge que vous auriez eu." (A.S.V., p.128).

Par le dehors, par l'espace immense et éternel de la mer, Aurélia Steiner est informée de ce qui se trouve en elle, de l'amour qu'elle a pour son père mort. Elle le retrouve aussi dans le désir anonyme des autres hommes.

Aurélia Steiner se rappelle également sa mère. Elle est sa mère: "Aurélia Steiner, ma mère" (p.132). La mère d'Aurélia Steiner meurt à la naissance de sa fille. Dans son agonie elle voit le père qui est pendu parce qu'il a volé de la soupe pour la petite fille. Aurélia Steiner ne cesse de voir cette dernière vue de sa mère:

"Je ne peux rien contre l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard, celui sur le rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp." (A.S.V., p.133).

C'est le rectangle blanc<sup>13</sup> dans lequel le père meurt. Le texte cité ci-dessus, on le retrouve également écrit dans l'image. L'écriture s'inscrit ici littéralement dans l'image. Le rectangle blanc, ce trou, ce vide de la mort est aussi une page, une scène à l'écran (Y.V., p.85). Le rectangle blanc est l'espace le plus neutre que possible.

Tandis qu'on entend l'histoire du rectangle blanc, l'image est celle des galets recouverts par les vagues, des filets d'eau limpide dans le sable, l'osmose de l'eau et de la terre, d'Aurélia et Steiner. On est au-delà de la mort. Dans l'image et par l'écriture impossible, le neutre et l'impersonnel se rejoignent.

### La plage - le marin - l'osmose

Aurélia Steiner écrit la mort de ses parents en attendant un amant, un marin aux yeux bleus cheveux noirs (comme les avait son père): "C'est tremblant du désir que je vous aime."  
(p.140).

Dans les très belles dix dernières minutes du film, le marin à cheveux noirs est avec Aurélia Steiner<sup>14</sup>. Il est d'abord derrière la fenêtre ouverte. Il regarde Aurélia Steiner. Ils ne se connaissent pas. Elle lui dit:

"Je vais vous donner un nom.

Vous allez le prononcer, vous ne comprendrez pas pourquoi et cependant je vous demande de le faire, de le répéter sans comprendre pourquoi, comme s'il y avait à comprendre.

Je lui dit le nom: Aurélia Steiner.

Je l'écris sur une page blanche et je lui donne."

(A.S.V., p.144).

C'est ce passage que Duras appelle "la pénétration du corps d'Aurélia Steiner" (Y.V., p.56). Avant que l'acte s'accomplisse réellement, c'est le nom inscrit dans le corps qui implique déjà l'union charnelle. Tandis que le marin prononce le nom d'Aurélia Steiner, elle garde les yeux fermés sur le rectangle blanc de la mort. Le rapport sexuel avec cet inconnu est aussi le rapport avec la mort, avec son père mort.

L'image consiste successivement en des nuages reflétés dans l'eau, le nom d'Aurélia Steiner écrit sur l'écran blanc et le ciel.

Ces nuages reflétés nous rappellent aux reflets des arbres et d'Isabelle Granger dans l'étang. C'est la même réversibilité, la même profondeur de la surface. Sauf qu'ici il n'y a plus de corps, c'est l'espace neutre qui est devenu corporel.

Presque imperceptible, on voit dans l'image parfois qu'il tombe quelque chose dans l'eau (la seule intervention du hors-champ): des feuilles ou peut-être des bouts de papier blancs. Peut-être ce sont des larmes. Les paroles citées ci-dessus qu'on entend sur cette image font qu'elle devient énigmatique, d'une beauté douloureuse et impossible parce qu'invisible, au-delà de toute histoire personnelle et pourtant corporellement inscrite dans l'espace.

Quand le marin pénètre 'actuellement' le corps d'Aurélia Steiner, l'image revient à la plage, à l'osmose de tout dans tout.

Avec *Aurélia Steiner Vancouver*, on trouve donc une expérience d'un sujet qui devient impersonnel dans l'écriture. Cette écriture naît d'une fascination pour l'image dont parle Blanchot, notamment l'image des espaces vides et neutres, tel que la mer et la plage. Dans le film, cette fascination initiale est de nouveau rendue par l'image cinématographique, tandis que la voix-off traduit la voie de l'écriture: c'est l'absence du corps et l'appel de l'écriture qui fait que l'espace rejoint le corps, que l'espace devient porteur de tous les corps (des juifs). Et tout cela est inclus dans un nom: Aurélia Steiner.

Il y a désir sexuel (incestueux), comme dans *Détruire, dit-elle*, il y a une importance du regard, comme dans *Nathalie Granger* mais *Aurélia Steiner Vancouver* va beaucoup plus loin, va au bout du monde, au bout du corps par l'expérience de l'écriture. L'origine de l'expérience de l'écriture est rendu de façon très belle par Blanchot dans *L'Écriture du désastre*. Si on compare ce texte avec le début d'*Aurélia Steiner Paris*, la même Aurélia en fait que celle de Vancouver, les ressemblances sont éblouissantes. Aurélia de Paris.

l'enfant de sept ans, se trouve au début du récit à la fenêtre. Elle a écarté légèrement les rideaux noirs et elle regarde l'océan de la forêt (A.S.P., p.151). Elle regarde le dehors, le dehors d'elle-même pour écrire ce qui se trouve déjà en-elle même. Et voici ce que dit Blanchot:

"(Une scène primitive?) Vous qui vivez plus tard, proches d'un coeur qui ne bat plus, supposez, supposez-le:

l'enfant - a-t-il sept ans, huit ans peut-être? - debout, écartant le rideau et, à travers la vitre, regardant. Ce qu'il voit, le jardin, les arbres d'hiver, le mur d'une maison: tandis qu'il voit, sans doute à la manière d'un enfant, son espace de jeu, il se lasse et lentement regarde en haut vers le ciel ordinaire, avec les nuages, la lumière grise, le jour terne et sans lointain.

Ce qui se passe ensuite: le ciel, le même ciel, soudain ouvert, noir absolument et vide absolument, révélant (comme par la vitre brisée) une telle absence que tout s'y est depuis toujours et à jamais perdu, au point que s'affirme et s'y dissipe le savoir vertigineux que rien est ce qu'il y a, et d'abord rien au-delà. L'inattendu de cette scène (son trait interminable), c'est le sentiment de bonheur qui aussitôt submerge l'enfant, la joie ravageante dont il ne pourra témoigner que par les larmes, un ruissellement sans fin de larmes. On croit à un chagrin d'enfant, on cherche à le consoler. Il ne dit rien. Il vivra désormais dans le secret. Il ne pleurera plus." (E.D., p.117).

S'il pleurera encore ce seront des larmes sans tristesse, des larmes d'encre noire de l'écriture, comme celles d'Aurélia Steiner qui décrit la mer, et le large trait noir, charbonneux qui se trouve entre le ciel et la terre (A.S.V., p.125).



## Notes:

1. *La Vie tranquille*, p. 144, Gallimard, 1944.

2. Ingrid Safranek, *Emily.L et La Pluie d'été: jalons pour une herméneutique durassienne*, Université de Zagreb, 1990.

3. Il n'y a pas de musique dans *Aurélia Steiner*. Si on n'entend pas les paroles, on entend le silence et parfois quelques bruits environnants (par exemple le bruit de la mer).

4. Dans *Les Yeux verts* Marguerite Duras explique que c'était les grands-parents d'Aurélia Steiner qui ont été gazés à Auschwitz. Ils avaient des enfants qui étaient envoyés loin de l'Europe, par exemple à Melbourne ou Vancouver. Aurélia Steiner est née là-bas. Elle n'a jamais vu Europe, elle n'a jamais connu ses grands-parents. Dans les textes, Aurélia Steiner est aussi dans les camps de concentration. Elle est née là-bas, témoignant de l'agonie de sa mère et de son père. On constate de nouveau la confusion des corps, des espaces et des temps.

5. C'est au dos de la couverture du texte d'*Aurélia Steiner*, op. cit., que Duras invite le lecteur à l'écriture: "Essayer de vous mélanger au vertige, à l'immense marée des appels. Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas le crier. Autant appeler Dieu. C'est impossible. Et cela se fait."

6. Chez Blanchot, la notion du neutre est très importante. Je n'ai pas élaboré cela ici, mais c'est certainement un manque que j'espère de rétablir dans le futur.

7. Comme Aurélia Steiner est écrivaine aussi, je me permet de 'confondre' Duras avec Aurélia. Elles ne sont pas les mêmes, c'est sûr, mais je crois que Aurélia Steiner reflète beaucoup de l'expérience de l'écriture. D'ailleurs Marguerite Duras l'avoue elle-même: "C'est vrai qu'elle est séparée de moi et que c'est elle qui parle dans les films. Je ne fais qu'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 apparences, sans presque de sens." (Y.V., p.66).

8. Je ne l'ai pas mentionné dans le deuxième chapitre, mais le nom de Nathalie Granger (et d'Isabelle Granger) est aussi en rapport avec l'espace dans lequel elles se trouvent: la maison - plus précisément le grange. Mais ce nom, bien qu'il soit ouvert à d'autres, n'a pas encore le degré d'abstraction et d'impersonnalité que le nom d'Aurélia Steiner.

9. Ce lien entre un corps et un lieu était déjà clair depuis le début quand on a vu qu'il y a trois Aurélia's: Aurélia Steiner Melbourne, Aurélia Steiner Vancouver (villes neutres) et Aurélia Steiner Paris.

10. Youssef Ishaghpour, op.cit., p.296.

11. Pour Blanchot l'image n'est pas nécessairement l'image perçue, par exemple à l'écran. C'est aussi ce qui mène à l'imaginaire et l'imagination (E.I., p.475). Je n'ai pas insisté là-dessus, mais cela mérite plus d'attention.

12. Note que Marguerite Duras ne dit pas 'elle' mais 'on', l'indéterminé.
13. Cf. l'espace rectangulaire du tennis dans *Détruire, dit-elle* - signe précurseur du rectangle blanc de la mort?
14. *Aurélia Steiner Vancouver* est un court métrage de 50 minutes.

## CONCLUSION

## CONCLUSION

### La diffuence des contours

En étudiant la relation entre l'espace et le corps dans l'oeuvre de Marguerite Duras, on a pu constater qu'il s'agit toujours d'une inclusion du corps dans l'espace, et de l'espace dans le corps. Les personnages perdent leur identité pour se dissoudre dans l'espace. Les distances dans cet espace se dissipent: le corps devient espace, l'espace devient corps. La profondeur (dans la signification et dans l'image) se caractérise par cette relation entre les choses qui fait que tout se reflète. Les trois ouvrages de Duras qui sont étudiés dans cette recherche, ont suscité trois interprétations différentes de cette réversibilité de l'espace et du corps.

D'abord, l'expérience psychique analysée dans une approche psychanalytique de *Détruire, dit-elle* nous a conduits à voir l'espace de l'hôtel avec son parc comme un espace imaginaire du rêve, construit par la toute puissance de l'inconscience. C'est l'espace où le désir sexuel, archaïque et narcissique fait que les frontières entre les identités des personnages disparaît. Cette perte d'identité amène à une perte de distance dans l'espace. C'est un espace utopique où les personnages rêvent de la destruction capitale de toutes les frontières.

Avec *Nathalie Granger*, on n'est plus dans un espace imaginaire mais dans un espace vécu: la maison et le jardin. Ce n'est pas l'inconscient qui dicte l'espace mais c'est l'expérience vécue qui en est le point de départ. C'est le regard phénoménologique qui pénètre ce monde vécu et qui est plus que ce qu'on voit. Le visible contient un côté invisible. Les femmes dans la maison ont une ouverture vers l'invisible des choses. Cette ouverture fait de nouveau qu'il y a réversibilité de postures, aussi bien entre les corps des personnages, qu'entre les corps et l'espace. Apparemment l'espace vécu ne s'oppose pas tellement à l'espace imaginaire. Quand on n'oppose pas le conscient à l'inconscient, le vécu et l'imaginaire se réunissent dans un même espace, l'espace de la profondeur en surface.

Dans les deux oeuvres, analysées comme livre (l'imaginaire de *Détruire, dit-elle*) ou comme film (la sensibilité dans la vision de *Nathalie Granger*), le dedans et le dehors se confondent. Mais il y a aussi un grand espace extérieur invisible: la forêt. La forêt fait peur et attire en même temps. La forêt est annoncée par le parc ou le jardin, mais c'est un lieu impossible à atteindre. On voit la forêt de loin, on en parle mais on n'y entre pas (sauf dans le cas d'Alissa et Stein dans *Détruire, dit-elle*).

On pourrait dire que c'est dans *Aurélia Steiner Vancouver* que cette fascination du grand dehors trouve son expression la plus profonde. Car cet ouvrage, pris dans sa totalité de texte écrit et d'image filmée, nous montre cette fascination du dehors qui est à la base de l'expérience de l'écriture. On ne voit que des espaces neutres et vides, sans aucun corps, même pas de silhouettes. Dans cet espace il n'y a de nouveau pas d'opposition entre le dedans et le dehors: mais ici la maison vide et l'océan interminable sont tous deux le 'dehors intime' d'Aurélia Steiner, la jeune fille qui écrit mais qu'on ne voit pas. On n'entend que les paroles de la lettre qu'elle écrit. Le corps qui est devenu impersonnel se trouve dans l'écriture, dans la voix qui lit le texte écrit sur les images du dehors. Erotique et approchant la mort à la fois, cette voix donne une puissance charnelle et éternelle à l'espace.

Traduisant une expérience psychique ou vécue, la relation qu'il y a entre l'espace et le corps est toujours celle d'une interpénétration réciproque mais à chaque fois il s'agit d'une autre dimension de la totalité cohérente de la vie. Elle trouve sa dimension la plus abstraite et la plus profonde dans l'expérience de l'écriture. C'est là que l'espace devient vraiment 'la chair du monde'.

### Vers une thèse

Tout ce qui est dit dans les pages précédentes n'est qu'un début des recherches. Les théories ne sont appliquées que de façon très fragmentaire et le corpus a été très restreint. Or, il y a trois domaines que je voudrais approfondir dans une thèse: le question de l'espace en relation avec le corps, l'intermédialité et l'expérience de l'art et finalement le corpus d'étude.

En ce qui concerne l'espace et le corps, j'aimerais élaborer les recherches sur Merleau-Ponty et Maurice Blanchot. Je n'ai pas encore étudié en profondeur, par exemple, *Le Visible et l'invisible* de Merleau-Ponty, bien que les rapports entre l'invisible et l'indicible/l'impossible de Blanchot soient à établir. Blanchot m'aiderait peut-être également en ce qui concerne l'étude de l'expérience de l'art et notamment le rapport entre image (filmée) et parole. Mais évidemment, aussi bien dans le domaine de la littérature que dans le domaine du cinéma, il y a encore beaucoup de recherches à faire. Finalement il me reste le corpus. Bien que j'aime beaucoup l'oeuvre de Duras et que son oeuvre soit en fait inépuisable, je ne suis pas sûre de continuer avec son travail. Je suis tentée de découvrir un (ou des) autre(s) oeuvre(s) et d'élargir le champ de réflexions. Notamment l'oeuvre du vidéaste Gary Hill m'attire beaucoup. Lui aussi centre sa réflexion sur la relation entre le corps et l'espace, entre corps et écriture, entre image et parole. Il est (directement) inspiré

par Blanchot et par d'autres philosophes modernes (e.a. Derrida). Ce que j'ai vu de son travail m'a plu immédiatement, bien que je ne comprenne pas tout. Cette attirance et confusion, les mêmes que l'oeuvre de Duras suscite, est peut-être une condition pour des recherches. Mais ce n'est pas la seule. En accord avec mes directeur(s) de thèse, je déciderai du contenu précis de mes recherches futures que je ferai à l'Université d'Amsterdam.

## BIBLIOGRAPHIE

Le lieu de parution des ouvrages est Paris, sauf lorsqu'un autre lieu est indiqué.

### Romans de Marguerite Duras (sélection):

- *La Vie tranquille*, Gallimard, 1944.
- *Un Barrage contre le pacifique*, Gallimard, 1950.
- *Le Marin de Gibraltar*, Gallimard, 1952.
- *Les petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, 1953.
- *Moderato Cantabile*, Minuit, 1958.
- *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, Gallimard, 1964.
- *Le Vice-Consul*, Gallimard, 1965.
- *Détruire, dit-elle*, Minuit, 1969.
- *Abahn, Sabana, David*, Gallimard, 1970.
- *L'Amour*, Gallimard, 1971.
- *Les Parleuses*, avec Xavière Gautier, Minuit, 1974.
- *Les Lieux de Marguerite Duras*, avec M. Porte, Minuit, 1977.
- *Le Camion*, Minuit, 1977.
- *Le Navire Night*, Mercure de France, 1979.
- *Aurélia Steiner (3x)*, Mercure de France, 1979.
- *Les Yeux Verts*, Cahiers du Cinéma, 1980.
- *L'Homme assis dans le couloir*, Minuit, 1980.
- *Agatha*, Minuit, 1981.
- *Outside*, Albin Michel, 1981.
- *La Maladie de la mort*, Minuit, 1982.
- *L'Amant*, Minuit, 1984.
- *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Minuit, 1886.
- *La Vie matérielle*, P.O.L., 1987.
- *Emily L.*, P.O.L., 1987.
- *La Pluie d'été*, P.O.L., 1990.
- *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, 1991.
- *Yann Andrea Steiner*, P.O.L., 1992.

### Films de Marguerite Duras:

- *La Musica*, 1966.



- *Détruire dit-elle*, 1969.
- *Jaune le soleil*, 1971.
- *Nathalie Granger*, 1972.
- *La Femme du Gange*, 1972/1973.
- *India Song*, 1975.
- *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976.
- *Baxter, Vera Baxter*, 1976.
- *Des journées entières dans les arbres*, 1976.
- *Le Camion*, 1977.
- *Le Navire Night*, 1979.
- *Césarée et Les Mains Négatives*, 1979.
- *Aurélia Steiner Melbourne/Vancouver*, 1979.
- *Agatha ou les lectures illimitées*, 1981.
- *L'Homme Atlantique*, 1981.
- *Dialogue de Rome*, 1982.
- *Les Enfants*, avec Jean Mascolo, 1985.

#### **Documentaires sur Marguerite Duras:**

Entretiens avec Dominique Noguez, Editions Vidéographique Critique, Ministère des Relations extérieures, 1983/1984:

- *La Couleur des mots* (sur *India Song*);
  - *Le Cimetière Anglais* (sur *Son nom de Venise dans Calcutta désert*);
  - *La classe de la violence* (sur *Nathalie Granger*);
  - *La dame des Yvelines* (sur *Le Camion*);
  - *La caverne noir* (sur *Césarée*, *Les Mains négatives* et *Aurélia Steiner*).
- *Les Lieux de Marguerite Duras*, réalisé par Michelle Porte, INA, 1976.
  - *Savannah Bay, c'est toi*, réalisé par Michelle Porte, INA, 1983.
  - *Marguerite Duras*, dans la série 'écrivains modernes', N.O.S., Hilversum, 1990.

#### **Entretiens écrits avec Marguerite Duras:**

- *Den Ton des schwarzen Bild betrachten*, entretien avec Andrea Grunert, Filmfaust, no. 26, 1982.
- *Dans les jardins d'Israël in ne fait jamais nuit*, entretien avec Serge Daney, Cahiers du

Cinéma, no. 374, 1985.

- *J'ai toujours désespérément filmé*, entretien libre de Marguerite Duras, Cahiers du Cinéma, no. 426, 1990.

- *De vrijheid van Duras*, entretien avec Kiki Amsberg et Aafke Steenhuis, Vrij Nederland, janvier 1993.

- *Jacquot filme Duras/Ecrire*, entretien avec Benoît Jacquot, Cahiers du Cinéma, no. 467, mai 1993.

### Ouvrages et articles sur Marguerite Duras:

- Ames, S.S., *Remains to be seen, essays on Marguerite Duras*, Peter Lang Publ., New York, 1988.

- Armel, A., *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, 1990.

- Bajomée, D., *Marguerite Duras ou la Douleur*, De Boeck Université, Bruxelles 1989.

- Blanchot, M., *Détruire* dans *L'Amitié*, Gallimard, 1971.

- Borgomano, M., *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, 1985.

- Ishaghour, Y., *D'une image à l'autre*, Denoël-Gonthier, 1982.

- Moraud, Y., *Le Personnage dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Duras*, dans *Cahiers du Cerf*, num. 3, 1987.

- Ropars-Wuilleumier, M.C., - *Le Texte divisé*, PUF, 1981.

- *Ecraniques - Le film du texte*, Press Un. de Lille, 1987.

- Safranek, I., - *Jalons pour une herméneutique durassienne*, Université de Zagreb, 1990.

- *Marguerite Duras ou le lieu du désir*, Université de Zagreb, 1978.

- Sollers, P., *Détruire, dit-elle*, dans *Ca Cinéma*, 1973.

- Vircondelet, A., *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, Seghers, 1972.

- Willis, S., *Marguerite Duras, writing on the body*, University of Illinois Press, Chigago, 1987.

### Numéro spéciaux de revues sur Marguerite Duras:

- *Cahiers Renaud Barrault*, no. 106 sur Duras et Becket, Gallimard 1983.

- *Magazine Littéraire*, no. 278 sur Marguerite Duras, juin 1990.

- *La revue des sciences humaines*, no. 202 sur Marguerite Duras, avril/juin 1986, Ed. Université de Lille.

- *Cinémathèque française, Marguerite Duras*, 1992.

## Oeuvres théoriques (littéraires/cinématographiques):

- Andrew, D., - *The neglected tradition of phenomenology in film theory*, in *Wide Angel*, N.2, New York, 1978.
- *Concepts in film theory*, Oxford Univ.Press, New York, 1984.
- Aumont, J., - *L'Oeil Interminable*, 1990.
- *Esthétique du film*, avec Marie. M., e.a., Nathan, 1883.
- *L'Analyse des films*, avec Marie, M., Nathan, 1989.
- Barthes, R., *Le Plaisir du texte*, Seuil Points, 1973.
- Bellour, R., - *L'Analyse du film*, Albatros, 1979.
- *L'Entre-Images*, La Différence, 1990.
- Blanchot, M., - *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.
- *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980.
- Didi-Heuberman, G., - *Devant L'image*, Minuit, 1990.
- *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit 1992.
- Eco, U., *Les limites de l'interprétation*, Grasset, 1992.
- Higgens, D., *Horizons, The Poetics and theory of the inter-media*, Southern Illinois Univ. Press, 1984.
- Kristeva, J., - *Soleil Noir*, Folio essais, 1987.
- *Pouvoirs de l'horreur*, Seuil/Points, 1980.
- *Histoires d'amour*, Folio essais, 1983.
- La Planche, J. et Pontalis, J-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., 1964.
- Lyotard, J.F., - *La Phénoménologie*, Press Univ. de France/ Que sais-je?, 1954.
- *Discours, Figure*, Klincksieck, 1978.
- Maillot, P., *L'Écriture cinématographique*, Meridiens Klincksieck, 1989.
- Müller, J., - *Texte et médialité*, Mana VII, Mannheim 1987.
- *Intermdialität als Provocation der Medienwissenschaft*, dans *Eikon*, Vienne, 1992.
- Noguez, D., - *Eloge du cinéma expérimental*, Centre Pompidou, 1979.
- *Une renaissance du cinéma*, Klincksieck, 1985.
- *Le cinéma, autrement*, Cerf, 1987.
- Odin, R., *Cinéma et production du sens*, Armand Colin, 1990.
- Ricardou, J., *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967.
- Ricoeur, P., - *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Seuil, 1969.
- *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.
- *Du Texte à L'Action, essais d'herméneutique II*, Seuil, 1986.
- *Lectures 2 - la contrée des philosophes*, Seuil, 1992.
- Schulte Nordholt, A., *L'expérience de l'écriture dans l'oeuvre de Maurice Blanchot*, thèse de doctorat, Univ. d'Amsterdam, 1993.
- Sobchack, V., *The Address of the eye*, Princeton University Press, New York, 1992.
- Sorlin, P., - *L'Esthétique de l'audio-visuel*, Nathan, 1993.

- Van Rossum-Guyon, F., *Critique du roman*, Gallimard, 1970.
- Vernet, M., *Figures de l'absence*, Cahiers du cinéma, 1988.
- Wollen, P., *Signs and meaning in the cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1972.
- *Passages de l'image*, textes de (e.a.) R. Bellour et J. Derrida, Centre Pompidou, 1989.

### Ouvrages sur l'espace:

- Agel, H., *L'Espace cinématographique*, Jean-Pierre Delarge, 1978.
- Bachelard, G., *Poétique de l'espace*, PUF, 1967.
- Blanchot, M., - *L'Espace littéraire*, Gallimard, '55/'91.
- Gardies, A., *L'Espace au cinéma*, Méridiens-Kliecksieck, 1993.
- Greimas, a.J., *Sémiotique de l'espace*, ouvrage collectif, Denoël-Gonthier, 1979.
- Hall, E., *La dimension cachée*, Seuil, 1971 (trad. franç.)
- Lestienne, R., *L'espace perdu et le temps retrouvé*, dans *Communications*, no. 41, Seuil, 1985.
- Lindekens, R., *Dans l'espace de l'image*, Aux Amateurs des livres, 1986.
- Perec, G., *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974.
- Poulet, G., *L'Espace proustien*, Gallimard, 1964.
- Rohmer, E., *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Ramsay, 1977.
- Viola, B., *Perception, technologie, imagination et paysage*, dans *Traffic*, no. 3, P.O.L., été 1992.
- Virilio, P., *L'Espace critique*, Christian Bourgois, 1984.
- *Littérature, Paysages*, no. 61, février 1986.
- *Littérature, Espaces et Chemins*, no. 65, février 1987.

### Ouvrages sur le corps:

- Aumont, J., *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1992.
- Bataille, G., *L'Erotisme*, Minuit, 1957.
- Breton le, D., *Des visages*, A. M. Métaillé, 1992.
- Deleuze, G., *L'Épuisé*, Minuit, 1992.
- Noudelman, F. -directeur-, *Le Corps à découvert*, Ed. S.T.H., 1992.
- Perrot, P., *Le corps féminin*, Points/Seuil, 1984.
- Sibony, D., *Le Nom et le Corps*, Tel Quel/Seuil, 1974.

- Sichère, B., - *Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie*, Figures/Grasset, 1982.
- *Eloge du sujet, du retard sur la pensée du corps*, Grasset, 1990.

#### Ouvrages sur le corps et l'espace:

- Hill, G. e.a., *Au-delà de Babel et autres textes*, Catalogue Centre Pompidou, 1992.
- Laplanche, J. et Pontalis, J-B., *Les lieux du corps*, Gallimard/Nouvelle Revue de la psychanalyse, N.3, 1973.
- Merleau-Ponty, M., - *Phénoménologie de la perception*, Tel Gallimard, 1945.
  - *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1963.
  - *Sens et Non-Sens*, Nagel, 1963.
  - *L'Oeil et l'esprit*, Gallimard/Folio, 1964.
  - *Résumé de cours*, Tel Gallimard, 1968.
- Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, Tel Gallimard, 1974.
  
- *De kunst van het kijken*, Studium Generale CREA, textes de e.a. R.C. Kwant, T. Lemaire, M. Merleau-Ponty, S. Senn.

# TABLE DES MATIERES

## AVANT-PROPOS

## EXPLICATIONS

## INTRODUCTION

- L'espace et le corps - la toile d'araignée
- Duras - l'hôtel imaginaire, la maison réelle, l'espace vide
- L'écriture et le cinéma - glissement nécessaire

## CHAPITRE I

### *DETRUIRE, DIT-ELLE OU L'ESPACE IMAGINAIRE*

- Le corps crée l'espace comme l'eau crée la vase - la psychanalyse
- *Détruire, dit-elle* - l'espace utopique
- Les personnages, les lieux, le rêve
- Le désir à travers le regard
- La bidimensionnalité de l'espace et la perte de l'identité
- Détruire le livre - le film

## CHAPITRE II

### *NATHALIE GRANGER OU L'ESPACE VECU*

- Un film au lieu d'un livre - la phénoménologie
- La maison des femmes
- Le dédoublement du corps - le foisonnement des femmes
- Le regard - la transparence du monde
- Le visionnement du film
  - le parcours des yeux
  - l'insertion dans l'espace
  - l'invisible
  - l'espace et l'image
- La surface de profondeur - phénomène et rêve

### CHAPITRE III

#### AURELIA STEINER OU L'ESPACE NEUTRE

- L'écriture retrouvée - la mer
- Le corps des juifs - la diaspora
- L'impossible - l'image idéale et l'espace neutre
- L'impersonnel - écrire le nom d'Aurélia Steiner
- Le miroir - les troncs d'arbre - le rectangle blanc
- La plage - le marin - l'osmose

### CONCLUSION

- La diffluence des contours
- Vers une thèse

### BIBLIOGRAPHIE