

La couleur des mots

interprétation d'une osmose

Marguerite Duras

La couleur des mots

interprétation d'une osmose

Marguerite Duras

par

Patricia Pisters

Universiteit van Amsterdam

Doctoraalscriptie ter afsluiting van de studies

Franse Taal- en Letterkunde

en Filmkunde (vrij doctoraal binnen de
vakgroep Communicatiewetenschap)

Begeleiders:

Françoise van Rossum-Guyon (vakgroep Frans)

Jürgen Müller (vakgroep Film en Televisiewetenschap)

Ben Manschot (vakgroep Communicatiewetenschap)

Amsterdam, 1991

Tout est dans tout, partout,
tout le temps, en même temps.

Marguerite Duras (*Le Camion*)

Tout commence par la citation.
Tout commence par la reproduction.

Jacques Derrida (*La Dissémination*)

Avant-propos

Hiver 1986. Seule à Paris j'adore passer des heures dans les librairies. Un après-midi je tombe sur un livre dont le titre m'attire; les caractères en noir et bleu sur le blanc de la couverture des éditions de Minuit sont tellement en harmonie avec les paroles qui y sont imprimées que je ne peux pas résister à la tentation: un instant après je me trouve dans la rue, *Les Yeux bleus Cheveux noirs* dans la main. *Marguerite Duras...* Je connais son nom mais je n'ai encore lu aucun de ses livres. Elle passe pour très difficile et mon français laisse encore beaucoup à désirer. Je commence à lire. Je n'y comprends rien mais je sais qu'un jour je tenterai de nouveau car je sens que je le trouve beau.

Autre découverte cet hiver-là à Paris: le cinéma, surtout un cinéma autre que je connaissais jusque là, qui était (selon les termes de Marguerite Duras) le «cinéma de samedi-soir».

Hiver 1990. La fin de quatre années d'études à l'Université d'Amsterdam, où j'ai découvert avec beaucoup de plaisir plus de la littérature française et du cinéma, approche. Et donc le moment de choisir un sujet pour mon mémoire. Je relis *Les Yeux bleus* et je le trouve tellement beau que cela fait mal bien que je ne comprenne toujours pas tout. J'hésite. Puis, je suis un cours sur l'autobiographie au 20-ième siècle chez Françoise van Rossum-Guyon. Je lis *L'Amant*. Je commence à saisir. Je participe également à un groupe de travail sur la Nouvelle Vague dans le cinéma chez Jürgen Müller. Je vois *Hiroshima mon Amour*. Je suis presque convaincue. Je lis, je vois, je cherche, je décide: Marguerite Duras, ses livres, ses films, sa vie, son œuvre. Je veux essayer de découvrir sa profondeur.

Été 1991. J'ai lu beaucoup de ses livres ainsi que des textes sur son œuvre. J'ai vu un grand nombre de ses films.

Maintenant c'est à moi d'écrire. Je me trouve au début de mon interprétation. Je vois la structure: après l'introduction, une partie générale sur l'art et le style de Marguerite Duras, suivant les traces de Proust et aboutissant de plus en plus à une 'confession autobiographique' entrelacée dans son œuvre.

Une deuxième partie sera consacrée à une analyse et une interprétation filmiques. Pour me limiter je parlerai surtout du *Camion* et de deux courts métrages *Césarée* et *Les Mains négatives*. Une dernière partie sera une analyse et une interprétation littéraires qui porteront surtout sur *Les Yeux bleus Cheveux noirs*, entouré de *La Maladie de la Mort* et le petit opuscule *La Pute de la Côte normande*.

Je vois que tout est dans tout. C'est clair mais c'est vague. C'est simple et c'est compliqué. J'espère que l'écriture m'aidera à suivre la voie/voix dans l'univers de Marguerite Duras pour y voir clair dans le vague.

P. P., Amsterdam, juin 1991

symbole est enracinée plus bas; c'est dans le langage que le cosmos, que le désir, que l'imaginaire accèdent à l'expression; il faut toujours une parole pour reprendre le monde et faire qu'il devienne hiérophanie.» (p.17)

Toute l'œuvre de Duras est un travail sur le langage. Elle le dit même explicitement dans l'épilogue du vidéographique *La caverne noire*² avec le titre *Work and words* (1984):

«Il n'y a d'intéressant que ce qui se passe en soi et qui n'est donc pas de nature narrative. On ne peut pas raconter ça. C'est un mot. Ce sont des mots-clés même dans la vie quotidienne, isolés de toute grammaire. Le mot nuit par exemple, soleil, le mot temps, le mot travail, le mot table, maison, le mot mort, le mot vent, fleuve, plat, platitude, mer (mère), platitude, sable, immensité, manger.» (Enregistré du vidéographique)

C'est dans les mots que le monde se révèle et se constitue. Marguerite Duras le sait et le montre. Sans faire attention au choix des mots pour l'instant, ces paroles montrent que c'est dans son langage que «le cosmos, le désir et l'imaginaire» trouvent expression.

II Qu'est-ce qu'un texte; intertextualité et intermédialité

Qu'est-ce qu'un texte? est le titre d'un chapitre d'une œuvre récente de Ricoeur³ dans laquelle il parle de la fonction référentielle de chaque discours et de chaque texte. Il fait la distinction entre la **référence réelle** (plus lié au discours et à la parole vivante selon Ricoeur car, du moins dans le discours déclaratif, on dit toujours quelque chose de réel, quelque chose de la réalité 'autour') et la **référence littéraire**, qui est une référence de texte à texte (où d'autres textes prennent la place de la réalité circonstancielle de la parole vivante). C'est ce qu'on appelle en d'autres termes l'**intertextualité**, qui crée une imaginaire littéraire. C'est une notion qui dans la littérature moderne devient de plus en plus importante et prédominante⁴.

Pour Duras les références sont plus compliquées encore car la réalité et l'imaginaire (littéraire ou réelle) se confondent («J'ai vécu le réel comme un mythe» dit-elle dans un entretien récent⁵). En plus, dans ses textes cinématographiques s'ajoute une parole (quasi) vivante. Il serait donc bien d'ajouter encore une autre relation référentielle: l'**intermédialité**⁶ car les différentes formes médiatiques s'influencent également. N'empêche que la notion référentielle (par rapport à sa vie, à la réalité plus générale, à ses autres textes et à des textes des autres) constitue le tout de son œuvre et est très importante pour arriver à une interprétation.

Mais Ricoeur voit également l'importance de l'idée de structure en linguistique. Au lieu d'opposer le structuralisme à l'herméneutique (opposition classique) il intègre les explications objectives des structures immanentes dans la compréhension de l'interprétation:

«Si au contraire on tient l'analyse structurale pour une étape — et une étape nécessaire — entre une interprétation naïve et une interprétation critique, entre une interprétation en surface et une interprétation en profondeur, alors il apparaît possible de replacer l'explication et l'interprétation sur un unique arc herméneu-

tique et d'intégrer les attitudes opposées de l'explication et de la compréhension dans une conception globale de la lecture comme reprise du sens.» (p.155)

Quand on lit l'œuvre de Duras on comprend tout de suite qu'il s'agit du désir, de l'amour, de la douleur, de la mort, de la vie. Mais cette compréhension globale a besoin d'une explication structurale pour un approfondissement de cette première intuition. Or, malgré la diversité et quantité de son œuvre et malgré le fait qu'elle ne se laisse pas si facilement 'capturer' dans des structures (du moins pas dans les structures logiques, linéaires) on voit quand même un réseau de thèmes et de références, relié par son style.

III Cinéma et littérature: le choix du corpus d'étude

Cette diversité et cette quantité qui connaissent pourtant une unité énorme est également la raison pour laquelle il est tellement difficile de faire un choix quand on veut parler d'une partie de l'œuvre durassienne. Car, en fait, chaque livre, film, pièce de théâtre ou article est exemplaire ('tout est dans tout'). Tout est fait dans son style et les références s'entrecoupent et sont partout, multiples. Toujours une nouvelle entrée dans son univers en lisant pêle-mêle ses premiers romans et ses derniers, des entretiens et des critiques, en regardant ses films et ses documentaires.

Bien sûr il y a une évolution, ou plutôt des cycles (car chez Duras il n'y a pas de chemin, pas de ligne, *L'Amant* p.14) perceptibles: ses premiers romans (des années '50 et '60) sont encore assez réalistes, narratifs, écrits dans un vocabulaire étendu; les œuvres des années '70 sont beaucoup plus hermétiques, proches du silence où l'image cinématographique prédomine; le cycle 'indien' comporte des livres et des films (e.a. *Le vice-consul*, *Le ravisement de Lol V. Stein* et *India Song*). Au cours de (et avec) *L'été 80* le texte écrit renaît. Dès lors une volonté d'épurement stylistique et une ouverture autobiographique deviennent de plus en plus claires.

Quoi que j'aime les romans de jeunesse et les ouvrages indiens ce sont surtout ses derniers films (à partir du *Camion*, 1977) et ses derniers livres (à partir de *La Maladie de la mort*, 1982) qui m'attirent le plus, notamment pour le degré d'épurement stylistique et la densité référentielle (l'intertextualité et l'intermédialité) qui font paradoxalement que 'le tout' devient presque 'le rien' et réciproquement. Autre raison pour ne pas parler, par exemple, de son très beau film *India Song*, c'est la quantité de belles analyses qui ont été déjà fait⁷; je voudrais tenter d'examiner quelques œuvres un peu moins connues qui sont pourtant aussi belles. Finalement il y a l'ouverture autobiographique de ces dernières années que je trouve intéressante.

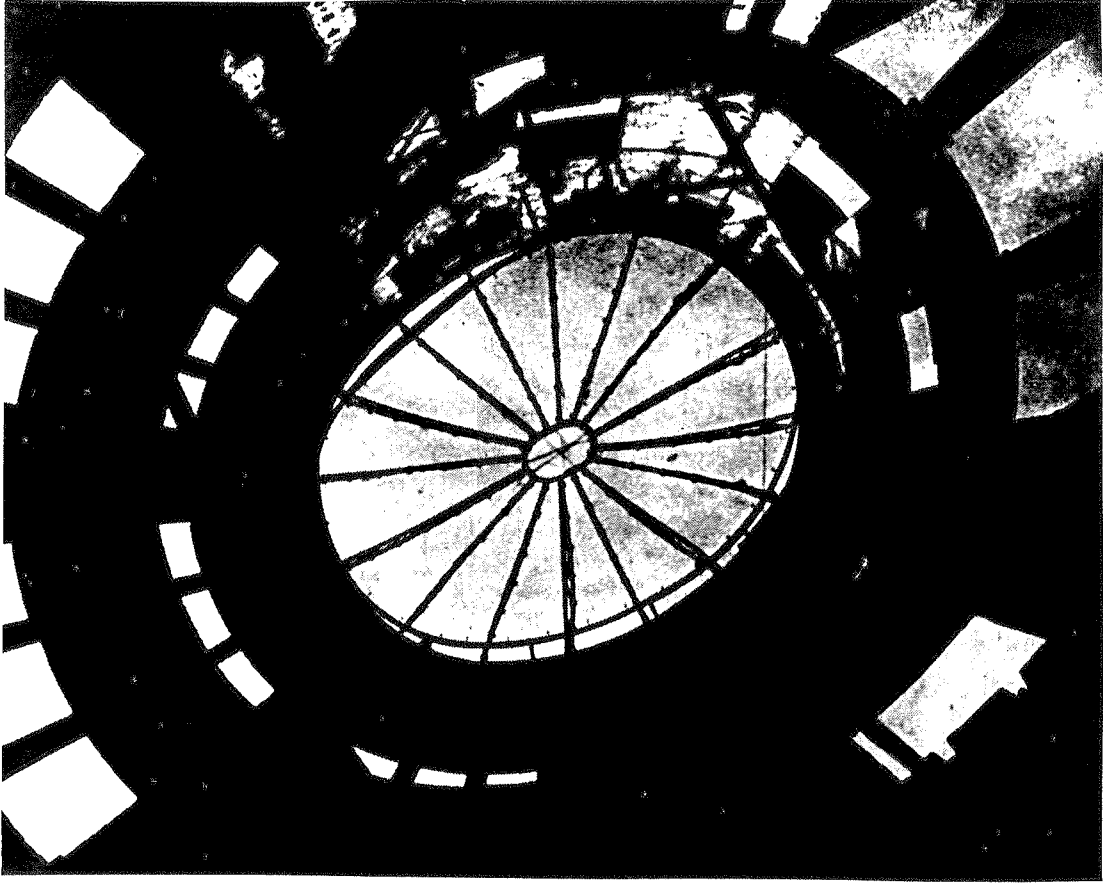
Bien que les films de Duras supportent par excellence une analyse littéraire (non seulement parce que ses films sont des textes mais aussi parce qu'elle a 'doublé' presque tous ses films d'un récit écrit ou vice versa), j'ai néanmoins choisi de ne pas comparer un film avec son livre correspondant mais d'analyser un film (avec ses références) et de regarder de plus près un livre tout à fait différent, c'est-à-dire pas directement correspondant avec un film (également dans une perspective référentielle). C'est que de cette façon j'espère de mieux montrer les différences et les répétitions entre les textes littéraires et les textes cinématographiques. Pour des raisons purement chrono-

logiques je commencerai par l'analyse cinématographique (deuxième partie) pour passer ensuite à l'analyse littéraire (troisième partie). Ainsi parlerai-je d'abord du *Camion*, fait en 1977. Mais comme ce film est, même à l'intérieur de l'œuvre de Marguerite Duras, très particulier, j'ajouterai deux courts métrages à l'analyse: *Césaire* et *Les Mains négatives* sont deux films tournés avec les 'restes' du *Navire Night* que, dès la première vue, j'aime beaucoup et qui montrent très bien le style cinématographique de Marguerite Duras. Ensuite je passerai à l'analyse littéraire dans laquelle, malgré les critiques parfois moins positives, je veux parler des *Yeux bleus Cheveux noirs* pour essayer d'expliquer pourquoi c'est quand même un très beau livre. Et comme *La Maladie de la Mort* et *La Pute de la Côte normande* sont deux ouvrages liés à *Les Yeux bleus*, notamment dans la perspective autobiographique, je parlerai également de ces livres-là.

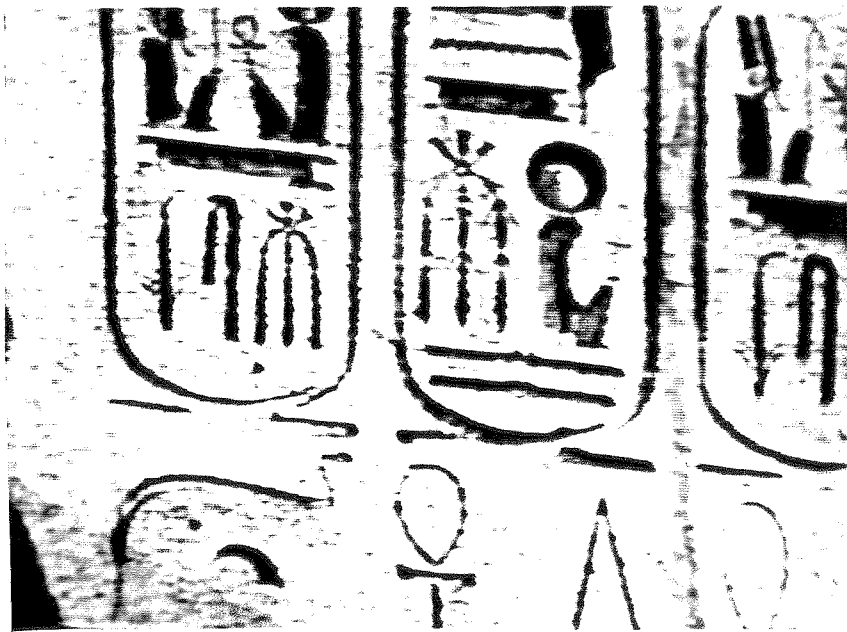
Il n'y a jamais une logique linéaire chez Duras, il va donc de soi que tout s'entrecoupera; c'est inévitable. Dans la quête de la vérité, de l'essence, la complexité de l'art et la complexité de la vie se confondent. Et ainsi, Marguerite Duras se trouve-t-elle sur la voie moderne (et même postmoderne) commencée par Proust. Proust, encore et toujours. Pour revenir aux racines, la première partie de cet essai portera sur son influence selon la lecture de Gilles Deleuze. Ensuite je tenterai de faire une analyse de la façon durassienne de jouer avec toutes les données intertextuelles, intermédiaires et autobiographiques que j'appellerai l'**autoportrait** pour arriver finalement à une interprétation de quelques symboles durassiens qui témoignent de son désir d'une osmose totale de tout dans tout.

Notes

- ¹ Ricoeur, Paul: *Le conflit des interprétations – Essais d'herméneutique*, Ed. du Seuil, Paris, 1969.
- ² Mascolo, Jean, et Beaujour, Jérôme: *Edition vidéocritique des œuvres de Marguerite Duras*, coffret videocassettes, Ed. Ministère des Relations Extérieures, 1986.
- ³ Ricoeur, Paul: *Du texte à l'action – Essai d'herméneutique II*, Paris, Coll. Esprit/Seuil, 1986.
- ⁴ Sur l'intertextualité cf.: Grivel, Charles: «Serien textueller Perzeption, eine Skizze», *Dialog der Texte, Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wiener slawistischer Almanach, Vienne 1983.
- ⁵ «Marguerite Duras», *Magazine littéraire* No 278, juin 1990.
- ⁶ «Si nous entendons par 'intermédiarité' qu'il y a des relations médiatiques entre les médias et que leur fonction naît entre autres de l'évolution historique de ces relations, si nous entendons par 'intermédiarité' le fait qu'un médium recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias, cela implique alors que la conception de 'monades' ou de 'sortes isolées' de médias est *irrecevable* (ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagient mutuellement, mais qu'au contraire, il intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui se sont développés au cours de l'histoire de l'art figuratif occidental). Un film devient *inter-médiatique* quand il transpose le côté à côté *multi-médiatique* de citations médiatiques en complicité conceptionnelle dont les ruptures et stratifications esthétiques permettent d'autres dimensions au vécu et à l'expérience.» (Müller, Jürgen: in *Mots / Images / Sons*, 'Le labyrinthe médiatique du film: Helvyo Soto, "La triple mort du troisième personnage"', Colloque international au Collège international de Philosophie, CIREM, Rouen 1989).
- ⁷ Pour ne mentionner que deux analyses:
Ropars Wuilleumier, Marie-Claire: «L'abîme spéculaire» dans *Le Texte divisée*, P.U.F., Paris 1981.
Borgomano, Madeleine: *India Song*, L'Interdisciplinaire, Limonest 1990.



La mémoire



Les signes



L'autoportrait

Première partie

Marguerite Duras, 'fille spirituelle de Marcel Proust'

En lisant *Proust et les signes* de Gilles Deleuze¹, je me suis rendu compte combien ces réflexions valent également pour Marguerite Duras. Non seulement pour son œuvre écrite mais aussi pour son œuvre cinématographique. C'est Raymond Bellour dans *L'Entre Image*² qui parle d'un cinéma proustien. Mais bien sûr Marguerite Duras est d'une génération après Proust. Dans cette première partie j'essayerai donc d'abord de rattraper le souffle de Proust dans les mots de Duras. Car leur recherche de la vérité est inspirée par le même vent. Ensuite je passerai au côté autobiographique avec le concept de l'autoportrait. Finalement j'essayerai de commencer le chemin herméneutique en m'appuyant sur un article d'Ingrid Safranek³ pour interpréter quelques symboles durassiens.

I Proust et les Signes

1 Les signes et l'essence

Gilles Deleuze constate dans son étude sur Proust que dans *A la recherche du temps perdu* il ne s'agit pas d'une exposition de la mémoire involontaire mais d'un récit d'apprentissage, notamment un apprentissage des **signes**. Il distingue quatre niveaux de signes: les signes de la mondanité, les signes de l'amour, les signes sensibles (comme la madeleine) et les signes de l'art. Chaque niveau connaissant un degré plus bas de matérialité et un degré plus haut de vérité avec comme apothéose le signe de l'art, qui est le seul signe vraiment essentiel car tout à fait immatériel, spirituel. La recherche du temps perdu est une recherche de vérité.

Cette «vérité ne se trouve pas par affinité, ni bonne volonté mais se trahit à des signes involontaires» (*Côté de Guermantes*, p. 66).⁴ Il ne s'agit donc jamais d'une bonne volonté préalable mais toujours d'une **contrainte** imposée à la pensée par le hasard qui fait qu'elle veut interpréter, déchiffrer et traduire pour trouver le sens du signe. L'apprentissage se construit par une série de déceptions dans les signes matériels pour découvrir que finalement seulement les signes de l'art, les seuls signes spirituels, comportent et révèlent l'essence, qui est l'unité du signe et du sens.

L'Essence est définie comme une différence ultime et absolue qui est selon Proust «une différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas de l'art, resterait le secret éternel de chacun» (*Temps Retrouvé*, p. 895).⁵

Comment ici ne pas penser aux secrets que Duras nous dévoile quand elle nous communique la façon dont elle voit le monde à travers son art, qui auraient été perdus si elle n'avait pas écrit; «Grace à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition (...)» (*Temps Retrouvé*, p. 895 et sq.).⁶

Chaque essence est une patrie, un pays, continue Deleuze, qui ne ramène pas à un état psychologique, ni à une subjectivité psychologique ou supérieure. L'essence est bien la qualité dernière au cœur d'un sujet; mais cette qualité est plus profonde que le sujet, d'un autre ordre que lui, la «qualité inconnue d'un monde unique» (*La Prisonnière*, p. 376).⁷

On se rappelle les mots de Marguerite Duras quand elle parle de l'écriture; à plusieurs reprises elle dit qu'elle ne sait pas d'où vient son écriture, d'où vient cette qualité inconnue, qu'elle vient en effet d'en dehors du sujet:

«(...) quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration, je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée... Ça vous arrive de l'extérieur.» (*Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 98 et sq.).

A un autre endroit elle souligne encore l'importance de la contrainte qui fait que ce monde inconnu s'ouvre:

«Il faut arriver à dominer ce qui survient tout à coup. Lutter contre une force qui s'engouffre et qu'on est obligé d'attraper sous peine qu'elle passe outre à soi et se perde. Non, travailler, c'est faire ce vide pour laisser venir l'imprévisible, l'évidence.» (*Les Yeux verts*, p. 8)

Ce n'est donc pas le sujet qui explique l'essence, c'est plutôt l'essence qui s'implique, s'enveloppe, s'enroule dans le sujet (*Proust et les signes*, p. 56). L'essence est donc une chose très individuelle et individualisante: «Ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaissons jamais» (*La Prisonnière*, p. 258).⁸ Cette individualité est très caractéristique pour la subjectivité moderne et mènera à une conscience d'auto-implication de plus en plus grande. Ce qui impliquera l'autoportrait dont je parlerai plus loin.

Voilà ce que dit Marguerite Duras sur l'individualité de l'art:

«Ecrire (...) ça regarde l'individu seul. Pour le reste, que le livre soit une communication, c'est égal. Je ne vois pas l'écrivain écrire pour tenter d'établir cette communication par le livre avec les autres hommes, je le vois en proie de lui même, dans ces lieux mouvants limitrophes de ceux de la passion, impossible à cerner, à voir, et dont rien ne peut le délivrer (...)» (*Les Yeux verts*, p. 80).

2 Le style, différence et répétition

Or, ce monde individuel enveloppé d'essence est toujours un commencement du Monde en général d'où la complication de l'œuvre d'art qui «enveloppe le multiple dans l'Un et affirme l'Un du multiple» (*Proust et les signes*, p. 58). Car c'est dans la matière (les mots, les couleurs, les sons) que l'essence se manifeste; la matière est spiritualisée par son traitement. Ce traitement est le style, qui unit la qualité commune de deux objets différents.

C'est ce que Proust dit dans *le Temps Retrouvé*:

«(...) la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style.» (p. 889)⁹

Le style est donc, commente Deleuze, essentiellement **métaphore**. Mais la métaphore est essentiellement métamorphose et indique comment les deux objets échangent leurs déterminations, dans le milieu nouveau qui leur confère la qualité commune (*Proust et les signes*, p. 61). Le style est l'essence, c'est la **différence** ultime qui doit forcément se **répéter**. C'est pourquoi il n'y a pas de grand artiste dont l'œuvre ne nous fasse dire «la même et pourtant autre» (*La Prisonnière*, p. 259).¹⁰

Pour Marguerite Duras cette 'même et pourtant autre' vaut par excellence. Je me rappelle des remarques un peu méprisantes sur son œuvre du genre 'elle n'a écrit qu'un seul livre!' mais en fait, c'est justement là où réside la force (et quel grand écrivain ne rêve pas de n'écrire effectivement qu'un livre, le livre ultime où tout est là). Deleuze explique:

«C'est que la différence, comme qualité du monde, ne s'affirme qu'à travers une sorte d'auto-répétition qui parcourt des milieux variés, et réunit des objets divers; la répétition constitue les degrés d'une différence originelle, mais aussi bien la diversité constitue les niveaux d'une répétition, non moins fondamentale. (...) En vérité, différence et répétition sont les deux puissances de l'essence, inséparables et corrélatives.» (p. 63)

Malgré l'énorme diversité de son œuvre (livres, théâtre, films, articles journalistiques) tout ce que Marguerite Duras touche porte la marque de son style. Toujours différente, elle se répète sans cesse: 'Horizontalement' elle reprend ses thèmes caractéristiques comme l'amour (passion, inceste, impossibilité du désir), la mort, la douleur, la mer, la mère, les couleurs (le noir, le blanc, le bleu, le vert). 'Verticalement' elle fait d'un livre une pièce de théâtre (*Un barrage contre le pacifique* est joué au théâtre comme *L'Eden Cinéma*), elle mélange plusieurs livres dans un film (*Le Vice-consul* et *Le Ravissement... deviennent India Song*), elle reprend la bande sonore d'un film dans un autre (*India Song* et *Son nom de Vénise dans Calcutta désert*), elle publie le récit écrit après un film (p.e. *Nathalie Granger* (film) et *Nathalie Granger* (texte)) et elle commente et relie son œuvre dans des entretiens écrits et enregistrés.

En relation avec ceci, il y a différence et répétition sur les plans **intertextuel** et **intermédial**. L'intertextualité est donc la reprise d'un texte dans un autre par référence ou modification (des parties) du contenu. L'intermédialité est la reprise ou l'absorption d'une forme médiatique dans une autre et implique une utilisation mélangée des concepts différents.¹¹ Par exemple l'interpénétration de la photographie dans l'écriture (j'y reviendrai un peu plus loin) ou le théâtre filmé (par exemple le film de Michelle Porte *Savannah Bay, c'est toi* qui est un film sur *Savannah Bay*, pièce de théâtre de Marguerite Duras — bien que cela ne soit pas le meilleur exemple à cause de son côté documentariste). Ou bien le texte écrit et le texte oral/lu superposé dans le film, entrelacement dont tous les films de Duras cherchent les effets.

Cette (auto-)répétition dans tous les sens différents est une raison pour laquelle je ne choisirai pas pour une analyse d'un film avec son texte écrit. Car il y a différence et

On trouve la même idée de l'obscurité qui 'laisse sortir de confuses paroles' revelantes à partir des signes chez Marguerite Duras quand elle parle de l'ombre interne, l'ombre noire, par exemple dans *Le Camion*:

«Le parcours de la rose depuis sa découverte jusqu'à ce nom, c'est la douleur, c'est l'écrit (...) c'est crever cette ombre noire afin qu'elle se répande sur le blanc du papier, mettre dehors ce qui est de nature intérieure.» (p. 124)

C'est vouloir écrire avant de savoir quoi, avant la clarté de la connaissance.

Ces signes intérieurs doivent être lus. Ainsi Proust:

«Le livre intérieur de ces signes inconnus (...) pour sa lecture, personne ne me pouvait aider d'aucune règle, cette lecture consistant en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous... Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre.»²¹

Pour nous, à notre tour lecteurs, la lecture d'un livre est donc un processus compliqué de la lecture d'un écrit qui est à son tour le résultat d'une lecture intérieure. Comparons ceci de nouveau avec les paroles de Marguerite Duras quand elle dit à propos du *Camion*:

«Dans *Le Camion*, il n'y a pas de mise en scène de la lecture, il y a une lecture, et ce que j'essaie de rendre, c'est ce que j'entend quand j'écris. C'est ce que j'ai toujours appelé la voix de la lecture intérieure.» (*Outside*, p. 103).

Ici on comprend que Marguerite Duras dit que lecture et écriture, c'est pareil. L'écrivain qui écrit est l'écrivain qui lit son propre livre («L'instinct (l'écriture) ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est encore illisible pour les autres.», *La Vie Matérielle* p. 30). Inversément on pourrait dire que le lecteur s'inscrit dans le texte qu'il lit (ce que Barthes appelle dans *S/Z* la scriptibilité du texte).

De toute façon l'acte de déchiffrer les signes est le début de la création. Elle est forcée par les signes mêmes qui sont d'abord saisis intuitivement. A force d'être ouvert aux signes ceux-ci s'imposent dans le livre intérieur. En les mettant dehors par l'écriture (ou une autre forme d'art), aidé par l'imaginaire, le souvenir et l'intelligence, ils deviennent lisibles/visibles dans la création. Mais cette intelligence n'est pas une volonté préalable, elle n'est pas une stratégie pour attaquer les signes d'avance. L'intelligence est involontaire et vient toujours après. En ceci Proust et Duras (et d'autres écrivains modernes) s'opposent à la pensée classique, au logos grec, où l'intelligence est volontaire et vient toujours avant.

8 Antilogos

«Il n'y a pas de Logos, il n'y a que des hiéroglyphes. Penser c'est donc interpréter, c'est donc traduire. Les essences sont à la fois la chose à traduire et la traduction même, le signe et le sens. Elles s'enroulent dans le signe pour nous forcer à penser, elles se déroulent dans le sens pour être nécessairement pensées. Partout le hiéroglyphe, dont le double symbole est le hasard de la rencontre et la nécessité de la pensée, fortuit et inévitable.» (*Proust et les Signes*, p. 124)

Quand on voit après ce commentaire de Gilles Deleuze sur Proust le court métrage de

Marguerite Duras *Césarée* c'est presque à couper le souffle quand apparaissent les hiéroglyphes de la Concorde: image métaphorique du signe même et de la recherche de l'essence. C'est un hasard qui donne à penser.

Il n'y a pas de logique dialectique dans l'œuvre d'art ni chez Proust, ni chez Duras. C'est qu'ils ont une conception associative qui n'est unifiée que par un point de vue créateur. Car le monde 'moderne' ne connaît plus d'unité, ni d'objectivité et c'est donc seulement l'œil du créateur qui peut relier des miettes dans le chaos. Ce qui a pour résultat un 'style antilogos':

«C'est dans les méandres et les anneaux d'un style antilogos que l'œuvre d'art fait autant de détours qu'il faut ramasser les morceaux ultimes, entraîner à des vitesses différentes tous les fragments dont chacun renvoie à un ensemble différent, ou ne renvoie à aucun ensemble du tout, ou ne renvoie à aucun autre ensemble que celui du style.» (*Proust et les Signes*, p. 139)

Le style antilogos de Duras se manifeste par exemple dans son refus de raconter des histoires avec la logique d'un début, d'un milieu et d'une fin. Même ou justement l'histoire de sa vie n'existe pas comme elle dit dans *L'Amant* (p. 14). Il se manifeste également dans la qualité assimilatrice de son écriture, l'atomatisation, la modulation, la mutation dans tous les sens, c'est-à-dire, variation et répétition des parcelles de la vie et de l'écriture pré-existante (ce qui donne l'intertextualité du littéraire moderne). Bon exemple d'intertextualité est *Agatha et les lectures illimitées*, un des derniers films de Duras, où elle reprend le livre de Robert Musil *L'Homme sans qualités*. En même temps il s'agit ici d'un cas d'intermédialité car film et littérature s'y rencontrent. Et pour compliquer les choses il y a maints renvois à sa propre œuvre et à sa propre vie (l'inceste entre frère et sœur a toujours été important dans sa vie, dans son œuvre; en plus, le frère est joué par Yann Andrea, l'homme avec qui elle partage sa vie depuis l'été 1980). Autre caractéristique de son style est son travail sur les mots. Danielle Bajomée oriente l'attention vers une sorte de lexique de base: tout, rien, trou, passion, ravissement, larmes, douleur, mourir, Dieu («puisque le mot est là», dit-elle dans un entretien vidéographique).²² Une particularité rhétorique de son emploi des mots est la façon dont elle se sert de l'oxymore et de l'antithèse, qui violent les codes mais créent un sens nouveau: «Ne comprenez rien, vous serez au plus près de l'intelligence» (*Amour*, p. 43).

II 'L'Entre-Images', entre l'image

1 Le cinéma proustien

Marguerite Duras est proustienne. Son style moderne et antilogos unifie évidemment non seulement son écriture mais il relie également ses films, ses pièces de théâtre et ses articles. *L'Entre-Images* est une étude de Raymond Bellour sur l'intertextualité et l'intermédialité entre photo, cinéma et vidéo. Mais il se réfère aussi souvent à la littérature. Dans le chapitre 'Quand s'écrit la photo du cinéma' il trace l'héritage de Proust au cinéma. Héritage, à première vue peu probable car Proust n'aimait pas du

tout la cinématographie, et pourtant présent. Selon Bellour dans les films de Godard, Snow, Syberberg, Marker et Duras.

D'abord il y a l'image photographique, condamnée par Proust par sa mécanique et sa ressemblance superficielle. Mais en même temps Bellour²³ constate une fascination pour l'image photographique pour sa relation entre mémoire et regard, l'objet de son écriture. Bien que la photo ne soit qu'un «instantané de la mémoire» elle contribue quand même à la formation de la mémoire involontaire (il apparaît d'un carnet de travail de Proust qu'il a retrouvé la fameuse 'inégalité des dalles' dans la cour de l'hôtel des Guermantes à partir d'une photo du baptistère de Saint-Marc!). Proust préfère des sensations tactiles et auditives pour ressaisir le passé parce que le visuel serait trop lié à l'intelligence volontaire. Mais l'image est incontestablement là (et depuis Proust elle est de plus en plus là). En quelque sorte la photographie devient image métaphorique de l'écriture. Bellour rappelle que l'image du baptistère de Saint-Marc représente pour lui sa mère: «icône d'un amour unique».²⁴ Et ici je pense tout de suite à la photo de la mère de Marguerite Duras et à toutes les autres photos qui figurent dans *Les Lieux de Marguerite Duras* et dans *Les Yeux verts* (d'ailleurs la couleur des yeux de sa mère – «Des yeux verts, disait-on. Des cheveux noirs.» , *Eden Cinéma*, p. 14).

Bien sûr, on peut ajouter des mots à la photographie. Marguerite Duras commente les photos dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, elle parle d'autres choses autour des photos (sans commentaires aucuns) des *Yeux verts*. *L'Amant* est construit à partir de son album de photo et surtout à partir de la photo qui n'a jamais été prise mais qui, en tant qu'image dans sa tête est là. C'est peut-être la raison pour laquelle elle ne montre pas non plus les autres images; *L'Amant* est un roman photographique sans photos. Bellour dit ce que font tous ces mots qui accompagnent les photos:

«Ils les dotent d'un point de vue (qui dédouble celui que montre la photo), ils fournissent des repères (biographiques, esthétiques, moraux, etc.) que souvent la photo ne donne pas; ils organisent entre les photos des séquences, des rapports; ils les dotent d'un mouvement, d'une sorte de double profondeur de champ; ils les temporalisent (...) En un mot, ils les scénarisent.» (*L'Entre-Images*, p. 70)

Et là on est très près de l'image cinématographique pourtant condamnée par Proust encore plus que l'image photographique:

«Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre les sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par-là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui — rapport unique que l'écrivain doit retrouver en lui pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents.»

(*Temps Retrouvé*, p. 889)²⁵

Le manque de penser, la vitesse qui empêche la réflexion sont les reproches que Proust fait au cinéma. Ce cinéma 'hystérique' existe, c'est vrai, mais dès ses débuts (le cinéma muet fournit les plus beaux exemples) il a toujours existé un cinéma qui produit également des effets de contemplation et de pensée, qui invente des conditions de lecture. Ce que Bellour appelle le cinéma proustien.

Je le cite encore une fois pour dire ce que cela veut dire, être proustien au regard du cinéma:

«D'abord, déplacer le régime d'énonciation qui est celui de la fiction classique (et toute vraie fiction, au cinéma, est aussitôt impitoyablement classique, si moderne soit-elle à d'autres titres: il se forme, aussitôt qu'on raconte une histoire comme si elle allait de soi, une sorte de couche idéale, une seconde pellicule qui sature l'espace entre l'œil et l'écran: être proustien, c'est rayer cette pellicule, ne pas accepter son mirage). Cela implique ensuite d'attaquer la matière de l'image (...) (il y a bien des façons de le faire; mais la voix — les mots, le texte — est certainement un des accès privilégiés: touchant l'image par son extérieur, elle l'altère et la reconstruit, en modifiant l'énonciation).» (*L'Entre-Images*, p. 72)

Que Marguerite Duras n'ait jamais fait des films avec une histoire classique est clair. Elle nous donne une bonne illustration de sa façon 'd'attaquer la matière' dans un documentaire vidéographique avec le titre *La couleur des mots*²⁶ sur *India Song*. Elle y explique comment l'image s'altère sous l'influence des mots: à la fin du film on voit une très belle image de Delphine Seyrig, on voit son visage dans une lumière blanche de sorte qu'elle devient presque transparente. Et tout à coup on entend le mot 'violet' et l'image prend une couleur violette... C'est la couleur des mots.

Cette préoccupation de l'écriture dans l'image et de l'image dans l'écriture est le prolongement d'une fascination proustienne. Mais Marguerite Duras va plus loin. Elle expérimente avec les trouvailles de l'apprentissage, de la recherche de Proust, tout en cherchant elle-même.

2 L'autoportrait

Le refus de toute objectivité (de l'image ou de l'écrit classiques), donc la **subjectivité** proustienne, mène à un autre phénomène moderne: l'implication du sujet et l'aveu autobiographique. Le dernier chapitre du livre de Bellour s'intitule 'Autoportraits'. C'est un terme qu'il emprunte à un livre de Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*²⁷ et qu'il trouve plus adapté que le terme 'autobiographie'. En montrant d'abord comment Stendhal (comme une sorte de premier Proust) était déjà obsédé par la question du 'Je' et l'**image** mentale dans l'écrit (*Henry Brulard* comporte 167 dessins) il trace l'évolution du cinéma moderne tel qu'il est annoncé par Alexandre Astruc dans *L'Avenir du cinéma*:²⁸

«...l'enregistrement sur une bande image-son des méandres et du lent ou frénétique déroulement de notre univers imaginaire, le cinéma-confession, essai, révélation, message, psychanalyse, hantise, la machine à lire les mots et les images de notre paysage personnel...».

Les mots et les images de notre paysage personnel, ces paroles nous mettent sur le chemin autobiographique. Bellour compare l'autoportrait à l'autobiographie telle quelle est définie par Philippe Lejeune (qui a écrit sur l'autobiographie dans la littérature aussi bien que dans le cinéma).²⁹ Selon Lejeune l'**autobiographie** dans le domaine littéraire est un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. En faisant le bilan des différents jeux entre la personne grammaticale d'un livre et l'identité du narrateur, du personnage principal et de

l'auteur, Lejeune conclue ensuite que seule est autobiographie ce livre où il ne s'agit pas d'un jeu de devinette: il faut qu'il y ait une affirmation dans le texte de l'identité du personnage principal et du narrateur renvoyant lui-même au nom de l'auteur. C'est le **pacte autobiographique** que l'auteur conclut avec le lecteur.

Bien que dans le domaine cinématographique le 'Je' pose quelques problèmes par rapport à l'écrit (par exemple la complexité du processus cinématographique, les différentes tâches qui font qu'un réalisateur-auteur n'est pas la même chose qu'un auteur) un cinéma autobiographique est néanmoins possible. Pour l'instant, je traiterai l'aspect autobiographique dans la littérature et dans le cinéma de façon pareille car il s'agit d'un même phénomène.

A côté de ce pacte, Lejeune distingue encore le **pacte fantasmatique**, une forme indirecte du pacte autobiographique qui fait de l'autobiographie un critère pour lire/voir l'ensemble d'une œuvre d'un artiste dans son **espace autobiographique**. Ce terme plus élastique de l'autobiographie rapproche l'**autoportrait** dont parle Bellour mais avec la différence que l'autoportrait met quand même moins l'accent sur la signification de l'autobiographie 'pure' (nécessaire comme point de référence dans l'espace autobiographique) en mélangeant plus la réalité et la fiction. En fait, l'autoportrait peut occuper une place spécifique dans l'espace autobiographique.

Toutes les caractéristiques de l'autoportrait que Bellour mentionne se retrouvent dans l'œuvre de Duras. Je me bornerai ici donc à des définitions sans tenir compte des différences entre 'Je' dans l'œuvre cinématographique et 'Je' dans l'œuvre littéraire.

L'autoportrait se distingue d'abord de l'autobiographie par l'absence de tout récit suivi et se situe plutôt du côté de l'analogique, du métaphorique et du poétique. Là où l'autobiographie connaît une clôture temporelle, l'autoportrait apparaît comme une totalité sans fin, où rien ne peut être donné d'avance. C'est ce que Marguerite Duras veut dire dans *La Vie matérielle* (p. 31) quand elle dit que écrire c'est le contraire de raconter des histoires (suivies) parce que c'est raconter tout à la fois. En effet, l'autoportraitiste ne raconte pas ce qu'il a fait mais ce qu'il est. Il ne sait pas clairement ni où il va ni ce qu'il fait, là où l'autobiographe connaît les limites du programme de sa propre vie. L'autoportraitiste écrit instinctivement, il se découvre en écrivant. Marguerite Duras dit à propos de *L'Amant*:

«En écrivant *L'Amant* j'avais le sentiment de **découvrir**: c'était là avant moi, avant tout, ça resterait là où c'était après que moi j'ai cru que c'était autrement, que c'était à moi, que c'était là pour moi.» (p. 31)

Bellour définit les cinq grands caractères de l'autoportrait tel qu'ils figurent dans *Miroirs d'encre (L'Entre-Images, p. 288)*:

1. A l'écriture comme action, intervention, dialogue, l'autoportrait oppose l'écriture comme inaction, divagation, monologue. Il est une dérive solitaire de la rhétorique dont il pervertit l'héritage.

Je pense aux viols du 'bon usage' de la langue de Duras, la façon dont elle pervertit la grammaire, la rhétorique. A propos de *L'Amant* elle dit: «je change de temps sans

prévenir, je mets sans cesse le sujet à la fin des phrases. Je pose le sujet au début de la phrase comme étant objet de celle-ci et ensuite je dis son devenir, son état.»³⁰

Je pense également à son style divaguant qu'elle définit elle-même de manière suivante: « (...) du Duras, c'est laisser le mot venir quand il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça 'littérature d'urgence'. »³¹

2. Le sujet de l'autoportrait opère un parcours des lieux (au propre et au figuré) dont se constitue la culture et par lesquels il est ainsi constitué lui-même. Il est l'héritier de tout les topiques des mnémotechnies rhétoriques qui sont faites d'un ensemble de lieux dans lesquels passent des images.

Je pense à l'importance des lieux de Marguerite Duras, images-souvenirs, qui sont en même temps des images rhétoriques, métaphoriques de tous les temps: la mer, la forêt, la plage.

Je pense en même temps à d'autres images-souvenirs, d'autres lieux (plus personnels) qui ont une valeur réelle et métaphorique: la salle de bal, le café, la chambre (de lecture), la maison. Ce dernier lieu est une image très féminine ce que Marguerite Duras souligne dans *Les Lieux de Marguerite Duras*: «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 entourage de l'enfant par son propre corps, ce fait-là ne doit pas être étranger à la façon qu'elle a d'être insérée elle-même dans l'habitat, dans sa demeure. C'est sûr.» (p. 22 et sq.)

Je pense aux lieux géographiques qui se mélangent avec les personnages. *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, c'est Anne-Marie Stretter; Nevers en France, c'est la Française dont l'amant est Hiroshima; *Savannah Bay*, c'est toi (Madeleine Renaud). Tous ces lieux, c'est Marguerite Duras.

3. L'autoportraitiste est le héros du livre posé comme absolu dans la quête d'une mémoire et d'une recherche de soi. Le livre devient ainsi à la foi une utopie (mais il n'en a pas le caractère fermé), un corps (qui métamorphose en corps glorieux le corps propre de l'écrivain) et un tombeau (que l'écrivain se construit pour connaître et transfigurer la mort).

Je pense au caractère utopique des univers durassiens évoqués dans ses livres et ses films, l'atmosphère presque chimérique qui s'y répand provoquée par exemple par la rêverie de fusion (avec la mère, avec soi-même) ou de confusion (avec l'autre pareille, l'homosexualité, l'inceste); au caractère utopique de ses idées politiques qui visent à l'anarchie; au caractère utopique du désir de l'écriture totale (où tout est là en même temps).

Je pense à la description de la douceur de la peau du corps de *L'Amant*, à la photo des seins nus dans *Les Yeux verts*, au corps mince de Delphine Seyrig dans *India Song*, «métamorphoses en corps glorieux du corps propre de l'écrivain»; à l'écriture «organique», sans intermédiaire direct de la raison, qui fait que le corps est introduit dans le logos.

Je pense à l'obsession de la mort et même 'le corps mort' du monde et de l'amour

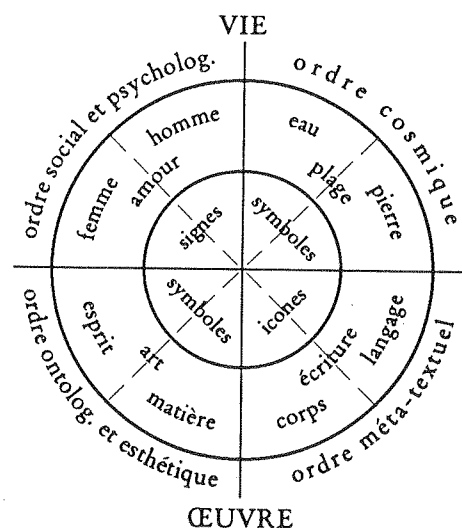
Chevaux de Tarquinia), les plages (*Baxter, Vera Baxter, Aurelia Steiner Vancouver*) sont des lieux où l'osmose de l'informe (l'eau) et ce qui la structure (la pierre) se produit littéralement et qui symbolise l'osmose de la vie et de la création, leurs rapports réciproques que Marguerite Duras a toujours sentis comme essentiels.

Cet 'écoulement du désir' sur/entre les 'grilles du sens' est une préoccupation durassienne dangereuse. Car ce n'est pas pour rien que dès le début elle construit 'un barrage contre le pacifique'. Laisser envahir la terre (le sens, la raison) par l'eau (le désir, l'inconscient, l'intuition) amène le risque de la folie (pour Duras, qui à plusieurs reprises manifeste sa peur de devenir folle, l'exemple originel de la folie est notamment sa mère qui n'a pas su construire un barrage assez fort).

Pourtant Marguerite Duras poursuit son désir et elle est sauvée par la création, notamment par l'écriture. Et quand elle n'écrit pas, elle fait des films. Mais en fait, plus important encore: le résultat de l'osmose est le voyage, le passage de la mer à la terre. C'est pourquoi l'autre symbole durassien est le bateau: le navire (*Le Navire night*), le bac (*L'Amant*), le yacht (*Le Marin de Gibraltar*), le bateau (*Les Yeux bleus*) mais aussi d'autres moyens de 'transport' comme le train (*La vie tranquille*) et le camion (*Le Camion*). Ce sont des symboles essentiels parce qu'ils indiquent que c'est surtout le passage qui compte. Le passage, c'est le désir qui fait que la mer et la terre, la femme et l'homme, l'esprit et la matière, se recherchent, mais qui en même temps les sépare. C'est le passage du vécu au symbolique, des émotions à l'intelligence avec comme idéal (utopique) leur rencontre. Dans son article sur une herméneutique durassienne Ingrid Safranek³⁷ le dit ainsi:

«Pour que l'écriture puisse naître, comme l'amour total, il faut qu'ait lieu la rencontre (utopique?) du féminin créateur ET du masculin mutant. Que la nature s'articule ('délire contrôlé') et que la raison recule (ivresse, passion, oubli). Que le logos se 'féminise', devienne quelque peu corps (le 'discours organique' dit l'amour).» (p. 10)

Ingrid Safranek parle de l'œuvre durassienne comme d'un grand projet allégorique où différents niveaux s'entrecoupent en même temps avec, comme apothéose, 'l'écriture totale'. Elle distingue quatre niveaux d'interprétation des symboles durassiens qu'elle a rendus dans le dessin repris ci-dessous.



Dessin selon Ingrid Safranek, originellement 'Ordre cosmique' est 'Ordre mythique'.

Au centre, 'l'écriture totale': signes, symboles, icônes, tout en même temps.

Ingrid Safranek le commente ainsi:

«Au niveau thématique et immédiatement lisible, les deux contraires ne sont pas tout à fait des oppositions: l'homme et la femme sont rapprochés en amour comme le sont la mer et la terre au bord de l'eau. A un niveau plus secret, et uniquement à partir du contexte de l'œuvre dans sa totalité, apparaît le thème occulte et essentiel, du passage de l'informe, de l'écoulement de la vie dans sa complexité, et après un temps nécessaire à la 'fomentation du moi par moi', à la forme, à l'écrit. Dans ce tourbillon des oscillations à tous les niveaux, un seul point fixe mais flottant, l'utopie de l'écriture totale, celle du désir et de l'écriture conjugués ensemble.»
(p. 5)³⁸

Ce sont donc les niveaux métatextuel et ontologique qui se révèlent plus profondément. Mais ce n'est possible que ces dernières années, après l'ouverture de l'espace autobiographique qui se manifeste chez Duras plutôt sous forme d'autoportrait. Car une 'confession' autobiographique, pour un écrivain implique forcément une 'confession' de l'écriture. De plus en plus la vie et l'écriture s'interpénètrent. Tout se passe «comme si Duras voulait nous livrer sur le tard, et partiellement seulement, le code de ses cryptogrammes.»³⁹

Dans *L'Amant* Marguerite Duras dit ce que représente l'écriture pour elle:

« J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Ecrire pour eux était encore moral. Ecrire maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent. Quelque fois je sais cela: que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité.» (p. 14)

Tous les niveaux — psychologique (la différence des sexes), philosophique (la ressemblance des êtres), cosmique (la nature) et métatextuel (l'écriture totale) — s'entre-coupent, se confondent dans un seul signe, un seul symbole, y compris la réflexion sur l'écriture.

Les couleurs

Dernier champ symbolique que je veux signaler ici est celui des couleurs. Marguerite Duras insiste de manière frappante sur certaines couleurs dont les plus importantes sont: le blanc, le noir, le vert, le bleu et le violet. Les couleurs aussi ont des valeurs symboliques sur des niveaux différents. J'ai déjà mentionné l'exemple de 'la couleur des mots' dans *India Song* (l'image blanche qui devient 'violette' par la force du mot 'violet', prononcé en voix-off). Mais à part de cette interpénétration colorisante des mots dans l'image, les couleurs portent une signification 'passagère' ce que je tâcherai de montrer tout-à-l'heure.

Si on regarde aux niveaux directement lisibles/visibles on voit par exemple que tous les personnages durassiens ont les yeux verts ou bleus ou même violets (Nicolas dans *La Vie tranquille*); qu'ils portent souvent des vêtements blancs éventuellement avec des accents en noir ou en bleu. C'est notamment le cas dans *Les Yeux bleus*. Mais aussi les vêtements de Marguerite Duras elle-même sont toujours d'une de ces couleurs: le gilet, une jupe droite, le pull-over à col roulé ne sont jamais d'une autre couleur que

celles mentionnées ici. Que cet 'uniforme M.D.' ne soit pas sans importance, Marguerite Duras confirme dans *La Vie matérielle*:

«La recherche de l'uniforme est celle d'une conformité entre la forme et le fond, entre ce qu'on croit paraître et ce qu'on voudrait paraître, entre ce qu'on croit être et ce qu'on désire montrer de façon allusive dans les vêtements qu'on porte. On la trouve sans la chercher vraiment. Une fois trouvée, elle est définitive.» (p. 75)

On retrouve ces couleurs dans les images de la nature: la mer est tantôt bleue, tantôt verte ou même noire (*La Maladie de la mort*), les pierres sont blanches (*Savannah Bay*), la forêt est verte (*Des journées entières dans les arbres*). On pourrait donc dire que les couleurs des personnages correspondent avec les couleurs des symboles naturels de Duras.

Mais on pourrait aller plus loin. Le *Dictionnaire des Symboles*⁴⁰ donne toute une gamme de significations chromatiques selon différentes traditions. Aussi faut-il se méfier un peu de l'interprétation des couleurs. Cependant les couleurs chez Duras sautent tellement aux yeux qu'il faut qu'il y ait une signification plus profonde. Quand j'interpréterai dans la suite les couleurs durassiennes je partirai des valeurs symboliques traditionnelles de base telles que décrites dans ce dictionnaire. En laissant de côté les cents différentes teintes de chaque couleur et en me bornant à ces couleurs essentielles (bien sûr il y a aussi d'autres couleurs dans l'univers durassien) je donnerai d'abord un aperçu de quelques explications du dictionnaire des symboles pour ajouter ensuite mon interprétation.

Le blanc, comme sa contra-couleur, le noir, peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique; il signifie tantôt l'absence, tantôt la somme des couleurs. C'est l'aboutissement de la vie — le moment de la mort — qui est aussi un moment transitoire, à la charnière du visible et de l'invisible. Le blanc est la couleur de celui qui va **changer de condition**. Il a une valeur limite, de même que ces deux extrémités de la ligne infinie de l'horizon. Il est couleur de passage au sens auquel on parle de rite de passage. C'est l'aube, c'est un rien avant tout commencement. Par sa valeur neutre il est la couleur de la pureté et de l'initiation.

Le bleu est la plus profonde des couleurs: le regard s'y enfonce sans rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini. Le bleu est la plus immatérielle des couleurs: la nature ne le présente généralement que fait de transparence, c'est-à-dire de vide accumulé, vide de l'air, vide de l'eau, vide du cristal ou du diamant. Le vide est exact, pur et froid. Le bleu est la plus froide des couleurs et dans sa valeur absolue la plus pure, hors le vide total du blanc neutre. Immatériel en lui-même, le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui. Il est **chemin de l'infini**, où le réel se transforme en imaginaire. Entrer dans le bleu c'est un peu comme Alice au Pays des merveilles, passer de l'autre côté du miroir. Domaine ou plutôt climat de l'irréalité — ou de surréalité — immobile, le bleu résout en lui-même les contradictions, les alternances. Il suggère une idée d'éternité tranquille et hautaine, qui est surhumaine — ou inhumaine — et qui appelle l'idée de la mort. La Mort va ensemble avec la Vérité et les Dieux. C'est pourquoi le bleu céleste est aussi le seuil qui sépare l'homme de ceux qui gouvernent, de l'au-delà, son destin.

Le **noir**, contre-couleur du blanc, le noir est son égal en valeur absolue. Comme le blanc il peut se situer aux deux extrémités de la gamme chromatique en tant que limite des couleurs chaudes comme des couleurs froides. Il est plus souvent entendu sous son aspect négatif mais contre-couleur de toute couleur il rappelle la signification du blanc neutre, du blanc vide, associé aux ténèbres primordiales. Comme le blanc, le noir est couleur de deuil (en occident) mais c'est un deuil de la perte définitive, la chute sans retour dans le Néant. Pourtant le noir est à l'origine le symbole de la fécondité. C'est qu'il contient le capital de la vie latente, parce qu'il est le grand réservoir de toutes choses de sorte qu'il puisse également être symbole d'une **mort initiatique**. Malgré sa 'lourdeur' le noir est aussi attaché à la promesse d'une vie renouvelée.

Le **vert**, valeur moyenne, **médiatrice** entre le chaud et le froid, le haut et le bas, est une couleur rassurante, rafraichissante, humaine. Vert est l'éveil des eaux primordiales, vert est l'éveil de la vie, couleur de l'eau et de l'élément bois. Le vert est la couleur de l'espérance, de la force, de la longévité. C'est la couleur de l'immortalité, que symbolise universellement les rameaux verts. Il symbolise le principe vital, secret des secrets qui ne fait pas toujours une image de douceur apaisante mais aussi de douleur fauve. Car le vert garde son caractère étrange et complexe, qui tient à sa double polarité: le vert du bourgeon et le vert de la moisissure, la vie et la mort. Il est l'image des profondeurs de la destinée.

Le **violet**, couleur de la tempérance, d'équilibre entre la terre et le ciel, les sens et l'esprit, la passion et l'intelligence, considéré en général comme symbole de l'Alchimie qui, comme la doctrine hermétique repose sur le schème de l'échange perpétuel entre ciel et terre par le mécanisme de l'évolution (ou ascension) suivi de l'involution (ou redescende). C'est en d'autres termes le cycle du renouvellement périodique, mort et sublimation étant suivies de renaissance ou de réincarnation. Le violet, sur l'horizon du cercle vital, se situe à l'opposé du vert: il signifierait non le passage printanier de la mort à la vie, c'est-à-dire l'évolution, mais le passage automnal de la vie à la mort, l'involution. Le violet est aussi une couleur de secret: derrière lui va s'accomplir l'invisible mystère de la réincarnation, tout au moins, de la transformation. Une conséquence tardive de ce symbolisme mortuaire a fait du violet, dans nos sociétés occidentales, la couleur du deuil ou du demi-deuil; ce qui évoque encore plus précisément l'idée, non de la mort en tant qu'état, mais de la mort en tant que **passage**.

Ce qui frappe dans la symbolique des couleurs caractéristiques de Marguerite Duras c'est qu'elles sont toutes d'une certaine manière symboles de passage: le bleu chemine du réel vers l'infini et l'imaginaire, le vert est l'évolution de la mort à la vie, le violet est l'involution de la vie à la mort, le blanc et le noir oscillent entre le rien et le tout, le tout et le rien. Sauf quelques exceptions, Marguerite Duras n'insiste guère sur d'autres couleurs. Et s'il y a exception, elle se présente de façon ambiguë: la robe rouge d'Anne Marie Stretter dans *India Song* par exemple est d'un rouge foncé. Le rouge, qui est symbole de vie devient symbole du mystère de la vie quand il prend une nuance sombre. Ou, comme Madeleine Borgomano⁴¹ déclare, c'est un rouge qui s'associe au soleil couchant, à la mort ensanglantante.

Si, après ces réflexions, on évoque une dernière fois la séquence d'*India Song*, le plan à la fin du film du visage d'Anne Marie Stretter/Delphine Seyrig dans la lumière blanche, on pourrait maintenant dire qu'elle est enveloppée dans la couleur de quelqu'un qui va changer de condition. Elle a déjà changé sa robe rouge (connotée ici de la vie mystérieuse et de la mort puisque, en fait, *India Song* est le souvenir d'une femme morte) pour une robe blanche. Maintenant dans cette lumière blanche elle est dans un moment transitoire. Et puis, c'est une des forces du cinématographique, on entend des voix-off parler de ses pensées, comme si ces voix s'étaient introduites dans le corps de cette femme: « Elle veut voir la mer, le ciel. (...) Elle regarde dehors. Elle dit le nom d'une couleur. Violette. Celle de la brume du delta. » La couleur violette, couleur de l'involution confirme la symbolique du blanc: elle passera de la vie à la mort. On sait qu'Anne Marie Stretter s'est jetée/se jettera dans la mer.

On voit que la symbolique des couleurs se joint et se confond avec les autres symboles durassiens: les couleurs s'interpénètrent comme l'eau et la terre au bord de la mer et ce qui compte surtout c'est le passage. Quand on lit maintenant dans *La Vie Matérielle* (p. 151) qu'*India Song* était devenu un bateau, toute la philosophie durassienne tombe à sa place...

Au niveau métatextuel ce sont surtout le blanc (du papier) et le noir (de l'encre) qui sont importants. Le rêve de l'écriture totale qui se révèle de plus en plus dans les années '80 avec la renaissance de l'écriture passe par l'autoportrait et la confession de l'écriture. Ce rêve a toujours été là mais il devient de plus en plus clair. Par exemple dans *Savannah Bay*⁴² où elle parle de la pierre blanche:

«C'est une grande pierre blanche au milieu de la mer. Plate. Grande comme une salle, belle comme un palais, comme la mer, de la même façon. Elle s'est détachée de la montagne lorsque la mer s'est engouffrée. Elle est restée là, trop lourde pour être emportée par les eaux. De la mer elle a le grain, le grain de l'eau. Du vent elle a la forme brutale.

(...) On parle de la petite forme noire sur la pierre blanche et leur rencontre. Des premiers regards, des premières paroles. Cette pierre blanche, oui, incite les gens à imaginer, à penser et à écrire. Je m'aperçois qu'elle est blanche comme le papier, elle est vide alors les gens peuplent la pierre blanche de la passion. (...)

Il n'y a pas d'autre possibilité de montrer la passion, de dire la passion que de la montrer. Ceux qui essaient de la raconter ou de la dire se cassent les dents. C'est impossible. Ce bouleversement de l'être ne peut qu'être montré, qu'être approché par la vue. Là il me semble qu'elle commence à être dite sur la pierre blanche (...) et les appels sur la mer quand le rapprochement va s'effectuer. Ça on peut toujours le faire, le raconter et quand le rapprochement a eu lieu, quand la passion est en œuvre c'est fini parce que la passion entre dans la nuit. Elle n'a plus le visage découvert. A partir d'un moment donné elle ne peut plus se lire par la conduite des gens. Elle se cache comme pour aller mourir, si vous voulez.» (Enregistré de l'entretien avec Michelle Porte dans *Savanna Bay, c'est toi*)

C'est une longue citation mais elle montre bien comment la passion humaine est (symboliquement) liée à la pierre sur laquelle s'est inscrite la mer. Et comment, pour que cette passion devienne visible/lisible il faut qu'il y ait une rencontre de l'homme

et la femme (ou la mère et l'enfant ou leurs 'dérives'), de la mer et la pierre, du blanc et du noir dans l'art, dans l'écriture. Mais, comme Marguerite Duras le dit, une fois que ce rapprochement a eu lieu, c'est fini. D'où l'importance de la mort, d'où également et en même temps l'importance du passage et de tous les symboles de passage car chaque fin est le commencement d'une autre voie. Il y a répétition et différence sans cesse à tous les niveaux en même temps.

Autre point important de cette citation est la non-possibilité de dire ce «bouleversement de l'être». Seul approche possible est par la *vue*: l'image est donc primordiale. Ainsi n'est-il pas étonnant que Marguerite Duras ait fait des films. Il n'est pas étonnant non plus que finalement elle soit retournée à l'écriture car l'image mentale, évoquée par l'écriture, par l'imagination est quand même plus proche de sa (la?) 'réalité' de l'être. Mais que l'image ait toujours été présente dans l'écriture est un fait incontestable. Cet aspect 'intermédial' est très important pour comprendre le monde moderne dont Marguerite Duras témoigne aussi bien dans ses films que dans ses livres. Elle a commencé par l'écriture et elle finira par l'écriture mais elle est passée par la cinématographie; toujours partant de l'image de l'imagination, du souvenir et du réel. Le rapport entre texte et image est une des questions fondamentales⁴³ que Marguerite Duras se pose dans sa création artistique. Ainsi commencerai-je dans l'analyse qui suit avec ces questions pour passer ensuite aux aspects autoportraitistes et à l'interprétation des symboles dans les œuvres différentes.

Ici je voudrais terminer par une dernière interprétation du blanc et du noir: après *L'Amour* (1971), roman limite selon Madeleine Borgomano⁴⁴, l'écriture s'arrête; la page reste blanche... C'est la mort symbolique de l'écriture. Mais c'est en même temps le passage à l'image cinématographique. La destruction de l'un est la naissance de l'autre. Mais dès lors commence un nouveau cycle qui vise à la destruction. L'écran blanc est rempli d'images et puis il est vidé: un de ses derniers films⁴⁵, *L'Homme Atlantique* (1981), consiste pour la moitié d'un écran noir... La mort du cinéma est filmée. Ce qui entraîne la résurrection de l'écriture qui, épurée et mûrie après tant d'expériences, se veut totale.

Notes

- ¹ Deleuze, Gilles: *Proust et les Signes*, P.U.F., Paris 1964.
- ² Bellour, Raymond: *L'Entre-Images*, La Différence, Paris 1990.
- ³ Safranek, Ingrid: *Emily L. et La pluie d'été: jalons pour une herméneutique durasienne*, Université de Zagreb 1990.
J'ai utilisé la rédaction d'une lecture qu'elle a donnée pendant le colloque sur La Différence Sexuelle, qui a eu lieu en octobre 1990 à Paris au Collège International de Philosophie organisé par le Centre d'Etudes féminins de l'Université de Paris.
- ⁴ Les citations de Proust sont toutes empruntées du livre de Gilles Deleuze ainsi que les références qui renvoient toutes à la tomaisson et à la pagination de l'édition parue dans la bibliothèque de la Pléiade. Ici: *Côté de Guermantes* 1, II.
- ⁵ *Temps Retrouvé* 2, III.
- ⁶ *Temps Retrouvé* 2, III.
- ⁷ *Prisonnière* 2, III.
- ⁸ *Prisonnière* 2, III.
- ⁹ *Temps Retrouvé* 2, III.
- ¹⁰ *Prisonnière* 2, III.
- ¹¹ Muller, Jürgen: 'Texte et Médialité, une introduction', *Texte et Médialité*, Mana VII, Mannheim 1987, p. 10: «Les médias se coupent et se recourent, ils ne sont pas isolés, ils varient leur fonction historique dans le concert médial; les textes médiatiques sont transformés, les textes littéraires sont adoptés au cinéma, et les films enfantent des livres, les pièces radiophoniques sont adoptées au théâtre et au cinéma, le livre nécessite l'image...».
- ¹² *Magazine littéraire* juin 1990, p. 30.
- ¹³ *Hiroshima mon amour*, Editions Gallimard, Paris 1960.
- ¹⁴ Bajomé, Danielle: *Duras ou la Douleur*, De Boeck Université, Bruxelles 1989.
- ¹⁵ *Temps Retrouvé* 2, III.
- ¹⁶ Ibid.
- ¹⁷ Bajomé, Danielle: op. cit. p. 42-p. 52.
- ¹⁸ *Côté Guermantes* 2, II.
- ¹⁹ Op. cit. p. 19.
- ²⁰ *Temps Retrouvé* 2, III.
- ²¹ Ibid.
- ²² *La Dame des Yvelines*, vidéographique suivant *Le Camion*.
- ²³ Bellour se base dans cette analyse-ci sur:
Chevrier, Jean-François: *Proust et la photographie, Ecrit sur l'image*, Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, Paris 1982.
Barthes, Roland: *La chambre claire*, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, Paris 1980.
- ²⁴ «Une heure est venue pour moi où, quand je me rappelle le baptistère, devant les flots du Jourdain où saint Jean immerge le Christ, tandis que la gondole nous attendait devant la piazzetta, il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi, il y eut une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Vénise dans la *Sainte*

Ursule de Carpaccio, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère.»

Proust, Marcel, *Pléiade*, III, p. 646.

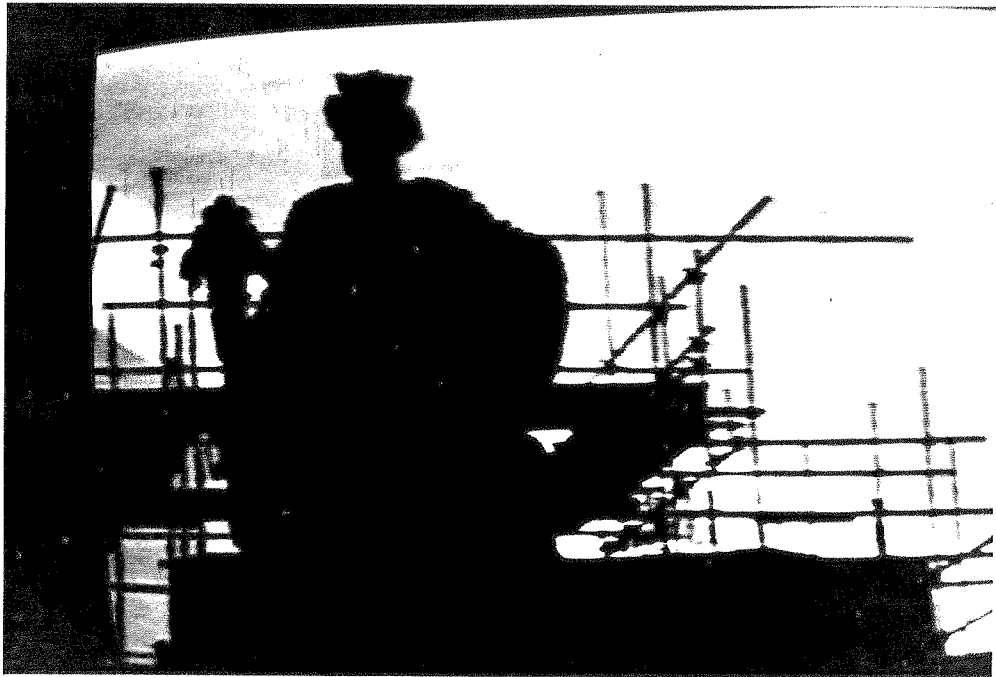
- ²⁵ Proust, Marcel: *Temps Retrouvé 2*, *Pléiade*, III.
- ²⁶ *India Song* et *La couleur des mots*, Vidéocritique.
- ²⁷ Beaujour, Michel: *Miroirs d'encre*, Ed. du Seuil, Paris 1980.
- ²⁸ Astruc, Alexandre: *L'avenir du cinéma*, La Nef 1948, cité dans *L'art du cinéma*, p. 597.
- ²⁹ Lejeune, Philippe: *L'Autobiographie en France*, Ed. du Seuil, Paris 1971; — *Le pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, Paris 1975; — *Je est un autre*, Ed. du Seuil, Paris 1980; — 'L'écriture du Je au cinéma', dans *la Revue Belge du Cinéma*.no 19, printemps 1987.
- ³⁰ *Magazine littéraire*, op. cit., p. 19.
- ³¹ *Ibid.* p. 20.
- ³² *Ibid.*
- ³³ Bajomee, Danielle: op.cit., chapitre 2: 'Une théologie négative', p. 72-p. 107.
- ³⁴ Bekkers, Peter: "Omdat" is dood, leve 'alsof", *De Volkskrant*, 14 juin 1991.
- ³⁵ Robert Musil se reconnaissait dans les idées de Vaihinger (selon l'article du *Volkskrant*). Marguerite Duras à son tour se reconnaît dans les livres de Musil (*Agatha ou les lectures illimitées* est une reprise de *L'Homme sans qualités* de Musil).
- ³⁶ *Magazine littéraire*, op.cit., p. 18.
- ³⁷ Safranek, Ingrid: op.cit., p. 10.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ *Ibid.* p. 7.
- ⁴⁰ Chevalier, Jean et Gheerbrandt, Alain: *Dictionnaire des Symboles*, Robert Lafont/Jupiter, Paris 1982/1969.
- ⁴¹ Borgomano, Madeleine: *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Ed. Albatros, Paris 1985, p. 108.
- ⁴² Je cite ici des passages de *Savannah Bay, c'est toi*, film de Michelle Porte sur les répétitions de *Savannah Bay* (1983).
- ⁴³ Jürgen Müller ouvre le débat sur Texte et Médialité (op.cit.) avec les questions suivantes: «Est-ce que le texte peut faire face à la pression concurrentielle des nouveaux médias ou est-ce que les nouveaux médias se chargent des fonctions et des possibilités de l'écriture et continuent leur développement? Y-a-t-il jamais eu la 'pureté' du texte dont on déplore si souvent la perte ou est-ce que le texte écrit n'a pas toujours été multi-médial? Les médias et les nouveaux médias sont-ils pensables sans texte? Quel est le rapport entre texte et image?» (p. 11).
- ⁴⁴ Borgomano, Madeleine: op.cit. p. 11, le sous-titre de ce chapitre est très significatif: 'Résurrection ou destruction?'
- ⁴⁵ Après *L'Homme Atlantique* (1981) elle a fait encore un film de commande *Dialogue de Rome* (1982); son dernier film, *Les Enfants*, fait en collaboration avec Jean-Marc Turin et Jean Mascolo, est sorti en 1985.



Césarée



Bérénice



Césarée



Paris

Deuxième partie: Le Cinéma Césarée, Les mains négatives, Le Camion

I Le texte nécessite l'image, l'image évoque le texte

1 Le désir de l'image dans le texte

Il est souvent dit que Marguerite Duras n'aime pas le cinéma. Pourtant elle a fait une quinzaine de films (sans compter les scénarios) et dire comme ça qu'elle n'aime pas l'image cinématographique serait nier la fascination du cinématographique et surtout sa capacité audio-visuelle. Il est vrai que Marguerite Duras a toujours manifesté son horreur du cinéma 'commercial', le cinéma de samedi-soir, qui est fait selon des structures classiques, courantes car c'est un cinéma qui impose l'image comme un espace clos, tuant ainsi l'imagination et la pensée du spectateur: on se perd dans le cinéma et on se trouve dans le livre. Elle dit dans *Les Lieux de Marguerite Duras*:

«Dans le cinéma, comme j'ai une sorte de dégoût du cinéma qui a été fait, enfin de la majeure partie du cinéma qui a été fait, je voudrais reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire primitive... très simple, très primaire presque: ne pas bouger, tout recommencer.» (p. 94)

C'est pourquoi Marguerite Duras avoue, dans un entretien libre dans *Cahiers du Cinéma*¹, avoir toujours désespérément filmé. Dans sa recherche cinématographique elle a essayé incessamment de faire des films qui donnent lieu à l'imagination, à la pensée, à la lecture et à l'écriture. Sa vocation du cinéma pour elle est de faire un cinéma qui frôle l'impossible² où alors ce n'est pas la peine de le faire. Frôler l'impossible, cela veut dire aller jusqu'à la destruction.

Dans *L'Amant* (p. 29) Marguerite Duras déclare que très tôt déjà elle sait qu'elle veut écrire. Mais d'un autre ouvrage sur sa jeunesse, *Un Barrage contre le Pacifique*, on sait que le désir de l'image, du cinéma est également déjà présent dans son enfance. Madeleine Borgomano³ analyse comment le désir du cinéma est lié au mythe maternel dans ce roman qui raconte l'histoire, la légende presque, de la mère (de Joseph et de Suzanne). Après la mort de son mari, la mère avait dû accepter pour vivre, de jouer comme pianiste dans un cinéma nommé Eden. Pour les enfants, aller au cinéma chaque soir, être dans la protection de l'obscurité de la salle et près de la mère jouant au piano, était une forme de bonheur humain. Or, la mère ne pouvait jamais voir un film:

«La mère jouait tous les soirs pendant deux heures. Il lui était impossible de suivre le film sur l'écran: le piano était non seulement sur le même plan que l'écran, mais bien en-dessous du niveau de la salle. En dix ans, la mère n'a pas pu voir un seul film.» (*Un Barrage*, p. 288)

Tandis qu'elle le veut tellement. Ce désir frustré de ne pas pouvoir voir est mêlé d'un désir d'amour, également insatisfait: pendant deux années la mère avait été amoureuse d'un employé de l'Eden mais à cause de ses enfants elle n'avait jamais cédé à ses

tuerait un hors-champ absolu comme rapport avec le tout, rapport qui appartient lui-même encore à l'image visuelle. Entrant en rivalité ou en hétérogénéité avec les images visuelles, la voix off n'a plus le pouvoir qui n'excédait celles-ci qu'en se définissant par rapport à leurs limites: elle a perdu la toute-puissance qui la caractérisait dans le premier stade du parlant. Elle a cessé de tout voir, elle est devenue douteuse, incertaine, ambiguë (...) mais elle gagne l'autonomie» (p. 326 et sq.)

Marguerite Duras dit de *La Femme du Gange*:

«C'est deux films, le film de l'image et le film des voix (...). Les voix ne sont pas non plus des voix off, dans l'acceptation habituelle du mot: elles ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l'entravent, le troublent» (p. 103 et sq.)

Le visuel et le sonore sont alors devenus deux composantes autonomes d'une même image vraiment audio-visuelle. Ces autonomies disjointes ne font pas que l'image éclate mais elles font, au contraire, qu'un nouvel entrelacement de l'audio-visuel se produit. Les films de Marguerite Duras montrent, avec des variations bien sûr, cet entrelacement. *India Song*, par exemple, est commenté par Gilles Deleuze de la manière suivante:

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

Dans *Césarée* et *Les Mains négatives* l'image (des images de Paris) et le son (la voix off de Marguerite Duras et la musique d'Ami Flammer dans les deux films) sont encore plus séparés et autonomes mais cependant ils s'influencent réciproquement car les paroles vont s'inscrire dans l'image (le texte est d'ailleurs écrit à partir des images: dans le cinéma on garde tout car ça peut servir, dit Marguerite Duras).⁵ *Le Camion* pourrait redonner un corps aux voix, à l'arrière, mais dans la mesure où le visible se désincorpore ou se vide (Deleuze, p. 335). Evidemment je reviendrai sur la voix dans *Le Camion* plus loin. Mais d'abord je voudrais analyser comment l'autoportrait se présente dans *Césarée* et *Les Mains négatives* et quels sont les symboles évoqués.

III Césarée et Les Mains négatives

1 L'autoportrait

Quand Marguerite Duras dit qu'elle voudrait reprendre le cinéma à zéro, cela montre bien une première volonté autoportraitiste de ne pas se servir de toutes les possibilités de l'héritage rhétorique du langage, dans ce cas-ci langage cinématographique (par exemple un montage dialectique ou continu, ou des mouvements de la caméra très complexes). *Césarée*⁶ est fait des lents travellings aux Tuileries, brisé de plans fixes sur des statues de pierre de la Concorde. *Les Mains négatives*⁷ ne connaît même pas d'interruptions. C'est une longue promenade de la caméra le long des grands boulevards de Paris. La bande-image témoigne donc non pas d'un besoin d'action et de dialogue mais d'inaction et de monologue. La bande-son, qui connaît une grande indépendance de

la bande-image parce qu'on peut lire le texte aussi sans l'image, renforce néanmoins ces aspects autoportraitistes. Car la voix off (la voix de Marguerite Duras) se limite à l'énonciation d'un monologue: il n'y a qu'une seule voix, il n'y a pas d'(inter)action.

L'Autoportrait opère un parcours de lieux. Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, elle dit qu'on croit toujours qu'il faut partir d'une histoire pour faire du cinéma mais que cela n'est pas vrai: on peut partir d'un lieu où l'histoire vient se loger (p. 36). Or, longtemps Marguerite Duras a été un grand cinéaste de la maison. *Nathalie Granger* en est le plus grand exemple. La maison, sa maison, lieu de Marguerite Duras et lieu féminin par excellence, a été abandonnée dans les derniers films en même temps que le son gagnait de plus en plus d'autonomie. Il fallait quitter la maison, rendre l'espace inhabitable (mer-plage, ville-rues au lieu de maison-parc) pour qu'il atteigne cette autonomie, comparable à l'acte de la parole devenu pour son compte inattribuable (Deleuze en parle aussi, p. 336). C'est que la mémoire est repandue dans tous les lieux. Ils contiennent l'histoire. On voit dans le cinéma de Marguerite Duras une évolution vers des lieux de plus en plus généraux.

Césarée et *Les Mains négatives* montrent des images de Paris. Mais c'est un Paris montré à la façon de Marguerite Duras, totalement inhabituel et éblouissant. Ainsi, l'image montre-t-elle un lieu durassien qui est en même temps un lieu de tout le monde et de tous les temps où des milliers d'histoires ont eu lieu. Mais la voix off parle d'autres lieux.

Césarée est construit autour de ce mot, autour du nom de ce lieu, cette ville juive au bord de la mer méditerranéenne israélienne. C'est le lieu de la reine des Juifs, Bérénice, la séparée absolue. Elle est forcée de quitter son pays et son pouvoir pour aller à Rome et rejoindre son amour, Titus, mais elle doit le quitter également parce que Rome ne l'accepte pas. Marguerite Duras nous raconte l'histoire de Bérénice, qui est un intertexte culturel, sans mentionner son nom. C'est seulement le mot 'Césarée' qui est répété comme un thème musical et qui se confond avec la musique de violon qui donne le rythme calme, presque éternel du texte. C'est que Césarée, l'endroit et le nom, seulement l'endroit et ce nom, restent pour nommer la mémoire de cette histoire. Par la répétition de ce mot 'Césarée' sur les images des Tuileries et de la Concorde, l'histoire s'y répand. De cette façon Paris devient Césarée, l'histoire se repand dans tous les lieux.

Les Mains négatives donne une image complètement différente de Paris. C'est le Paris de la nuit et de l'aube, peuplé des émigrés qui balayent les grands boulevards et qui disparaissent dès que le jour se lève. Tandis qu'on voit ces images de Paris, on entend la voix de Marguerite Duras qui parle des mains négatives. «On appelle *mains négatives* les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes de l'Europe Sud-Atlantique», explique-t-elle avant que l'image apparaisse, quand l'écran est encore noir. Puis on voit des images de Paris et on entend la voix qui parle de ces mains trouvées dans ces grottes de sorte que les lieux se confondent et Paris devient une grotte préhistorique où tout est toujours là dès le début de l'humanité: la sexualité des gens est toujours là comme avant, le crime aussi est inséré dans la société comme avant, dit Marguerite Duras dans *La Caverne Noire*.⁸ Au niveau intermédiaire on aperçoit une confusion du texte et de l'image, et on voit que grâce à l'audio-visuel de la cinémat-

Au milieu du film il y a trois plans fixes consécutifs des hiéroglyphes. Bien sûr ces images ont une valeur d'icône: c'est l'obélisque de la Concorde qui existe vraiment. Mais en même temps, l'obélisque est un signe de l'Orient puisque apportée de cette région; Bérénice, elle aussi, venait de l'Orient. Finalement cette écriture de pierre est un symbole métatextuel: la pierre est ici vraiment la page écrite et les hiéroglyphes sont vraiment les signes à déchiffrer.

L'écran noir est également un signe d'ordre métatextuel. Il indique bien l'évolution vers la mort du cinéma mais comme la bande-sonore continue c'est aussi le lieu de l'écoute.

Or, quand la caméra caresse lentement les corps de bronze des grandes statues de Maillol, cela renvoie d'abord aux Tuileries de Paris mais ce sont aussi des corps de femmes qui sont représentés: toutes les femmes auraient pû être Bérénice. Et quand la caméra s'éloigne, les statues de corps nus dressées partout dans le parc deviennent symboles de tous les êtres.

Puis ces mouvements de la caméra sur ces statues sont interrompus par des plans fixes d'une très grande statue de reine à la Concorde: c'est bien une partie de Paris. Mais ce n'est pas tout. La statue est cernée de tubulures qui dressent autour d'elle un échafaudage-prison. C'est alors Bérénice, la reine palestinienne captivée par les Romains. Finalement la statue est non seulement emblématique pour cette reine tragique mais elle symbolise aussi la grandeur et l'impuissance, la royauté racinienne des personnages de la tragédie qui s'appelle la Vie.

Car la douleur de la reine s'est répandue sur le monde entier ce qui est indiqué par le long travelling sur la Seine. Encore, c'est Paris mais c'est aussi l'eau qui coule partout, la douleur qui se répand partout.

Mais ce qui rend ce film moins douloureux, moins terrifiant aussi que *Les Mains négatives* c'est l'image finale: la statue de la reine restaurée, belle, grande, majestueuse: elle vit toujours, sa mémoire est sauvée, grâce à l'art, grâce à l'écriture, grâce au film, grâce aux lieux: Paris et Césarée.

Tandis que la bande-image montre donc les symboles visuels mentionnés ci-dessus, la voix de Marguerite Duras énonce les paroles poétiques de *Césarée*, texte qui est entièrement construit autour de ce lieu, autour de ce mot Césarée:

«Césarée
Césarée
L'endroit s'appelle ainsi
Césarée
Césarea

Il n'en reste que la mémoire de l'histoire
et ce seul mot pour la nommer
Césarée
La totalité.
Rien que l'endroit
Et le mot (...).»
(premières paroles)

Or maintenant, à l'intérieur du texte, on retrouve les symboles durassiens. Césarée est situé au bord de la mer. Pendant un voyage en Israël, peu avant le tournage de ce film, Marguerite Duras est allée voir les ruines de Césarée. Alors elle a vu les «colonnes de marbre bleu jetées là devant le port» qui apparaissent dans le texte. Je m'imagine comment elle a dû contempler «la poussière de marbre mêlée au sable de la mer» pour lire la douleur de Bérénice, emmenée en exil sur le vaisseau romain. La douleur de la séparation de son pays. Et puis, après sa répudiation, une nouvelle douleur qui arrive: la douleur de la séparation de son amour. Et de nouveau elle se trouve à bord d'un vaisseau: «au fond du navire repose dans les bandelettes blanches du deuil» (p. 87).

C'est au bord de la mer que Bérénice rencontre Titus, «celui qui avait détruit le temple de Jérusalem» et qui l'emmène à Rome. Le bord de la mer c'est l'endroit de la rencontre, de l'osmose de l'eau et la terre, de la femme et l'homme. Mais sur un niveau métatextuel, c'est l'endroit qui appelle vers l'impersonnel, l'endroit de l'écriture. C'est sur le vaisseau romain, symbole de séparation de l'un et de passage vers l'autre, que Bérénice se trouve désespérée. Ce sont les couleurs bleu et blanc qui sont importantes. Le bleu des colonnes bleues dans l'eau, le bleu de l'espoir de l'infini, de l'éternité de l'amour trouvé au bord de l'eau. Le blanc de deuil et de séparation pendant le voyage sur la mer.

Quand j'ai interprété les symboles visuels tout-à-l'heure, je n'ai pas dit qu'en fait c'est à partir du texte que l'image devient si profondément lisible. Ainsi voit-on que bien qu'à première vue l'image et le son soient assez autonomes, il y a une influence réciproque. Il y a une interaction constante entre les différents concepts médiatiques. Car l'image devient lisible grâce au texte de la voix off mais le texte de *Césarée* est écrit à partir des images qui demandaient (à Marguerite Duras) d'être lues...

Les Mains négatives ne connaît pas de coupures. Ce film de seize minutes consiste en un grand mouvement de la caméra, une vraie promenade à travers Paris de nuit et d'aube. Tandis que les plans de *Césarée* sont du matin et de jour ensoleillé, la lumière dans *Les Mains négatives* est hésitante, encore bleuâtre de la nuit. Avec la lumière croissante les émigrés, les éboueurs, les femmes de ménage portugaises qui sortent des banques et des cafés, laissent la place aux autres pour occuper la ville. C'est un Paris qu'on ne voit guère mais qui pourtant existe tous les jours. Ce sont des images presque documentaires. S'il y a du symbolique dans le visuel, c'est peut-être le regard de la caméra qui enrégistre avec un œil chaud et triste ce que la vue offre.

Mais la vraie symbolique apparaît dans le texte et dans la confrontation du texte à l'image: dans un discours métatextuel sur un écran noir avant le générique du film Marguerite Duras donne d'abord la signification archéologique du titre: ce sont des contours de mains trouvées dans des grottes près de l'Atlantique, aux environs des grottes d'Altamira. La couleur de ces mains sur les parois était le plus souvent noire ou bleue. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique. Marguerite Duras a vu ces mains il y a longtemps et elle ne les a pas oubliées. Or, quand elle voit plus tard ces 'chutes' du film sur Paris, elle sait donner son interprétation de ces mains négatives. Et alors, quand les premières images de Paris, encore dans la nuit apparaissent, on entend sa voix (accompagnée de nouveau avec la musique de violon) qui dit:

«Devant l'océan
sous la falaise
sur la paroi de granit

ces mains

ouvertes

Bleues
Et noires

Du bleu de l'eau
Du noir de la nuit (...).»
(premières paroles)

La lumière bleue de la nuit parisienne devient tout de suite le **bleu** et le **noir** de ces mains mystérieuses, le bleu de l'eau et le noir de la nuit; ce sont des couleurs éternelles qui appellent vers l'infini et l'inconnu, peut-être la fin. Dès le commencement c'est de cette façon que les mains négatives se posent sur Paris. L'homme qui est venu dans les grottes face à l'océan a regardé la mer, l'immensité des choses. Et puis il a crié. Ces mains sont le signe de son cri, de ce hurlement de désir. Dans le film elles sont aussi les cris des gens qui peuplent les grandes villes à cette heure-là: les laisser pour compte, les misérables, les éboueurs, les émigrés qui habitent les bidonvilles. (C'est du sort de ces gens-là que Marguerite Duras s'occupe. Elle en parle non seulement dans *Les Mains négatives*; les mendiants, les foux, les pauvres reviennent sans cesse dans son œuvre. C'est presque une fascination de la pauvreté telle qu'elle l'a connue surtout dans sa jeunesse, comme si les pauvres vivaient plus près de l'essence parce qu'il n'ont pas grande chose à perdre.)

C'est donc au bord de l'océan que l'homme éprouve le besoin de rencontre. Puis que cette rencontre n'a pas eu lieu il n'y a pas de bateau symbolique qui implique aussi la séparation de l'amour éventuellement rencontré. Mais la douleur n'en est pas moins vive. Au contraire, sans rencontrer l'amour, elle est insoutenable. Les mains sont là pour que quelqu'un les ait vues car personne n'entendra plus le cri. Et puis il y a de la lumière jetée sur les paroi de la pierre:

«La réfraction de la lumière sur la mer fait frémir la paroi de la pierre.»

Quelqu'un les a vues. Marguerite Duras a vu les mains, elle a entendu le cri «dans cette lumière **blanche**». La lumière blanche se repand sur la mer, sur la grotte et sur Paris et symbolise ici le cri de l'amour qui est aussi le cri de la mort, du rien:

«Depuis trente mille ans je crie devant la mer le spectre blanc.»

Les mains sont les premiers écrits, inscrites ici dans l'image du film, inscrites dans les rue de Paris, inscrites partout.

Marguerite Duras a un don métaphorique, visionnaire de voir la totalité dans une partie du monde, de voir autre chose dans la réalité. *Césarée* et *Les Mains négatives* témoignent de ce don: elle voit et sa voix laisse voir. Mais deux ans avant ces courts métrages elle a tourné *Le Camion*. Et c'est la dame du *Camion* qui disait déjà:

«Tout est dans tout.
Partout.
Tout le temps.
En même temps.»

Or, cette femme du *Camion*, qui connaît beaucoup de parallèles avec Marguerite Duras elle-même, est la 'personnification' de cette vue d'ensemble. Elle est sans nationalité, sans histoire (elle en invente une chaque jour), sans espoir mais gaie dans son acceptation le plus archaïque, le plus simple; elle ne justifie rien, elle avance, comme le camion, comme l'écrit, comme Marguerite Duras.

IV Le Camion

1 Le film

Résumons d'abord le film:¹² dans un lieu fermé un homme (Gérard Depardieu) et une femme (Marguerite Duras) parlent pendant une heure vingt. La femme raconte une histoire: celle d'une femme qui monte dans un camion en faisant du stop, et qui, pendant une heure vingt, parle au chauffeur qui l'a prise en stop et qui ne l'écoute pas vraiment. Cette histoire, Marguerite Duras la propose à Gérard Depardieu qui est donc comme un substitut du camionneur: le camionneur écoutant la femme parler et lui Depardieu écoutant Duras lire l'histoire, et posant des questions de temps en temps.¹³ Mais on n'est pas toujours dans ce lieu clos qui dans le script est nommé la **chambre noire**. Régulièrement on passe du dedans au dehors et on voit passer un camion qui traverse les bidonvilles, les zones industrielles, les collines et les champs des Yvelines. Quand on voit ces images du camoin sur la route à travers les terrains vagues on entend souvent la voix off de Marguerite Duras ou/et la musique (variations de Beethoven sur un thème de Diabelli), parfois il y a du silence.

Dans la chambre noire, la chambre de lecture, on lit donc l'histoire qui aurait été le sujet du film, donc qui est le sujet du film. C'est donc la lecture qui rend le film 'visible'. Or, de temps en temps la place de la grammaire est reprise par le relais de la grammaire de la caméra: Marguerite Duras parle, la caméra reprend. Tantôt la voix off¹⁴ repète ce qui vient d'être lu, tantôt elle continue l'histoire à lire. De cette façon la lecture de dedans se double parfois dans les prises de dehors, parfois elle passe tout de suite dans les images extérieures, de sorte que le tout devient une totalité cohérente, respirante.

Cette respiration du film se retrouve dans le **montage**. Marguerite Duras précise dans *La Dame des Yvelines*¹⁵ comment il est obligatoire de trouver la respiration du tout: c'est comme si une certaine cohérence terrible était posée dès le départ, dès l'idée. Avec le montage il faut atteindre cette exigence du départ, si non il n'y a pas de film. Car, forcément le tournage est un émiettement du film, c'est la mise en morceaux du film, beaucoup plus que le montage: «Tu as deux 'sacs'. Tu as le sac du camion et tu a le sac de la chambre noire. Et puis il faut te débrouiller avec ça». On voit qu'il s'agit d'une structure organique qui ne se trouve pas par l'intelligence logique voulue d'avance mais qui s'analyse après. Car de façon latente cette structure était déjà présente naturellement.

Dans *Le Camion* il n'y a donc pas de représentation bien qu'il y ait de l'image: les images intérieures de la lecture (qui est une vraie lecture, pas une mise en scène car Depardieu voit le texte pour la première fois) et les images de l'extérieur du camion qui traverse les terrains vagues. Quant au son on peut distinguer le son direct de l'intérieur: les voix de Duras et de Depardieu et le son off: la voix off de Duras et la musique. La musique est un élément uniforme qui traverse la bande-son comme le camion traverse l'écran. Parfois la musique interpénètre la chambre noire et à ce moment-là on voit les deux lecteurs écouter la musique qui semble 'off', donc pas réellement présente dans la chambre mais qu'on entend quand même. De nouveau on voit la cohérence et l'interaction entre tous les éléments du film qui le rend d'une unité indissociable, et qui connaît en même temps des ouvertures partout.

V L'autoportrait et les symboles à travers les éléments du film

1 Le conditionnel

La lecture du *Camion* commence avec une question de Gérard Depardieu: «C'est un film?» Et puis Marguerite Duras répond: «C'aurait été un film. C'est un film, oui». La supposition, l'hypothèse devient réalité: le conditionnel est le temps ludique par excellence des enfants. Je serais le camion équivaut à être le camion. Dans un entretien dans *Cinéma 77*¹⁶, Marguerite Duras note que beaucoup de grammairiens tendent à assimiler le mode conditionnel à un temps de mode indicatif et que c'est donc sûr que ça surprend la narration classique. Au bachot on refuserait *Le Camion*, dit-elle, parce que de page à page il y a des sauts grammaticaux: le conditionnel est alterné par le présent, parfois le verbe est ôté et sans avertissement on change de registre, c'est-à-dire la lecture est interrompue par d'autres remarques. L'exemple suivant montre bien ce changement inattendu:

Dans la chambre noire:

Marguerite Duras:

Elle dit: C'est tellement... terrible... tellement dur...
tellement dur... c'est le mot, je crois...

Gérard Depardieu:

...Oui... je crois...

Silence

Marguerite Duras:

Vous voulez une cigarette?

Gérard Depardieu:

Ça dépend desquelles...»

Et puis ils fument une cigarette. Pas 'au conditionnel' dans le texte mais 'réellement' dans l'image. Mais tout se passe très naturellement, comme si on se trouvait dans sa propre salle de séjour, et maintenant on comprend que le film se construit de la même manière que l'écrit: à tout moment, tout pouvait changer; le film est fait en même temps qu'il est filmé; le film s'est écrit à mesure de son déroulement.¹⁷ On voit donc qu'aussi

bien dans le texte écrit et lu que dans le film dans sa totalité la logique (grammaticale ou autre) ne tient pas debout. Ce qui donne au *Camion* un premier trait d'autoportrait.

Il n'y a donc pas de mise en scène de la lecture, il y a une lecture. Ce que Marguerite Duras essaie de rendre dans cette lecture est ce qu'elle entend quand elle écrit:

«Moi, quand je lis, il y a une coïncidence avec mon texte. (...) Je dis *Le Camion* comme j'entends l'écriture se faire. Car on l'entend, avant la projection sur la page. Avant la sortie de la phrase, elle est entendue. C'est ce que j'ai toujours appelé la voix de la lecture intérieure.»¹⁸

C'est donc sur un niveau métatextuel qu'on devrait interpréter l'ensemble du film. Il ne s'agit pas encore d'un rêve de l'écriture totale comme on verra plus tard dans *Les Yeux bleus*. Dans *Le Camion* le procès de l'écriture se confesse comme un procès de lecture intérieure qui, paradoxalement, se laisse voir dans l'image cinématographique:

«Une lecture vue, une première lecture vue, feuillets à la main, c'est autant du cinéma — sinon davantage — que le jeu du contenu de cette lecture ou sa représentation.» (Entretien avec Michelle Porte dans *Le Camion*, p. 87)

Le Camion est donc une première lecture qui fait que le film se construit pendant son tournage (même processus que dans l'écriture). Au moment que le parcours commence personne ne connaît la portée du texte, sauf l'auteur. Contrairement à ce qui se passe dans la plupart des films où le texte est pris en charge d'avance par plusieurs personnes dont les acteurs sont les plus importants. Ceux-ci traduisent le texte de l'auteur. Dans *Le Camion* il n'y a pas ces intercesseurs, ce qui fait que ce film est un véritable **film d'auteur**.

2 La chambre noire – l'intérieur

Cette lecture intérieure se passe dans un lieu sombre et clos. Les rideaux sont tirés. Des lampes sont allumées. C'est un lieu de séjour. A travers un rideau blanc, la lumière du jour. Une table ronde au centre du lieu. Deux personnes sont là, assises à la table: Gérard Depardieu et Marguerite Duras. Sur la table, des manuscrits. On peut appeler ce lieu: chambre noire ou chambre de la lecture (p. 11, *Le Camion*). Ce lieu est donc le lieu où l'homme et la femme se trouvent face à la lecture. C'est l'endroit où l'écriture rencontre, se confond avec la lecture, où l'intérieur devient l'extérieur. C'est un lieu nocturne en plein jour où beaucoup de transgressions sont possibles. La symbolique du **noir** de cette chambre est bien une symbolique de transgression. Ici ce n'est pas la couleur du deuil sans espoir mais bien de fécondité; on trouve beaucoup de choses quand on voit dans le noir:

«(Cette lieu) est aussi bien une salle de spectacle qu'une chambre de bordel. Or, rien ne s'y passe pour celui qui ne voit rien. Et tout s'y passe pour celui qui voit: le texte est à lui seul désir et consommation du désir. Pourquoi refuser au cinéma ce qui se passe quotidiennement dans le monde entier à travers lettres, paroles, et coups de téléphone? Si on arrive à capter les réseaux sauvages du téléphone de nuit, on assiste à un déploiement éblouissant du désir. Là on appelle pour appeler. Les mots, là, sont à eux seuls le support de désir. Je n'ai jamais peut-être écrit d'aussi près du désir que dans ces silences du texte entre Gérard Depardieu et moi dans *Le Camion*.»¹⁹

La chambre noire n'est donc pas seulement la chambre de lecture, mais aussi une

chambre de séjour nocturne, une salle de cinéma, l'endroit de désir: désir entre homme et femme mais surtout désir de l'ensemble dont témoigne la dame du *Camion* sur laquelle je reviendrai. Le fait que Marguerite Duras souligne tellement l'importance de la vue est également visible dans la lecture du film. Dans *Le Camion* elle demande à plusieurs reprises à Dépardieu s'il voit:

Dans la chambre noire:

«*Marguerite Duras:*

(...) Le camion aurait disparu. Et puis, ensuite, serait réapparu. On aurait entendu la mer, loin, mais très forte. Et puis, au bord de la route une femme aurait attendu. Elle aurait fait signe. On se serait approché d'elle. C'est une femme d'un certain âge. Habillée comme à la ville.

Temps

Vous voyez?

Gérard Depardieu:

Oui. Je vois.»

3 Les terrains vagues et la mer – l'extérieur

Mais la chambre noire n'est pas le seul lieu autoportraitiste du *Camion*. Car il y a le paysage traversé par le camion. Depardieu demande au début de la lecture/du film dans quel paysage on se trouve. Or, cela est indifférent, répond Duras. Du moment que la mer est posée en principe, et la solitude des lieux, c'est indifférent: le *Camion* pourrait (se) passer partout sur le monde dès qu'on pourrait entendre le bruit de la mer et dès qu'on sente l'isolement triste du lieu. Le paysage traversé dans le film est celui des cités d'émigration des Yvelines entre Trappes et Plaisir. De nouveau on voit ici une référence à la misère de pauvres, des 'sans terre'. Une fois montée dans le camion la dame commence à regarder le paysage: la mer au loin, la route, le ciel blanc, le froid, la diversité des choses.

Bien qu'il n'y ait pas d'images de la mer, elle est là. Dans *Cinéma 77*²⁰ Marguerite Duras dit que dans *Le Camion* la mer suit le voyage du camion, de la dame; c'est un élément de la fin du monde. Ici il ne s'agit donc pas de rencontre au bord de la mer mais de la force terminale (et initiale) de l'eau de la mer. En fait, toutes les chemins sur lesquels roule le camion conduiraient vers la fin du monde, vers la mer:

Dans la chambre noire:

«*Marguerite Duras:*

Regardez. Elle parle encore.

Temps

Elle dit: Regardez: la fin du monde.

Gérard Depardieu:

Qu'est-ce qu'elle montre?

Elle montre la mer.»

Ce dialogue se passe dans la chambre noire, mais il est suivie par des images de l'extérieur; on voit des terrains déserts destinés à l'émigration, dans la lumière bleue de

la nuit. On entend la musique de piano et la voix off de Marguerite Duras qui répète ce qui vient d'être lu:

Plan extérieur: il fait nuit; la lumière est bleue. On voit les terrains vagues, destinés à l'émigration. C'est désert. On distingue la lumière des voitures qui passent. On voit le magasin à grande surface «Auchan» illuminé:

«Voix off Marguerite Duras:

Elle aurait montré la mer.

Temps

Elle dit: regardez: la fin du monde.

Tout le temps.

Partout.

Ça s'étend.

Elle dit: c'est mieux, oui.»

Les 'vagues' des terrains sont comme les vagues de l'océan; elle sont lisibles à la surface de la terre, partout la terre se lit.

Cette répétition du texte lu dans le texte filmé montre bien l'importance de ce qui vient d'être dit sur la mer et la fin du monde. Ce qui est en relation avec les idées politiques de la dame. Mais pour l'instant je signale uniquement les 'différence et répétition' qui témoignent d'une essence que Marguerite Duras nous veut communiquer: «que le monde aille à sa perte».

La dernière remarque que je veux faire sur le paysage a encore à voir avec le don métaphorique de Marguerite Duras, plus précisément avec la dame du *Camion* qui dit:

Dans la chambre noire:

«Marguerite Duras:

On ne peut pas dire que ce soient vraiment des collines, mais plutôt un bombement de la terre... à peine... regardez... de l'eau, peut-être, des lacs... qui cherchent des issues... des sources... par où émerger... sortir, en quelque sorte... *Temps*

C'est frappant comme la terre cherche à inverser son ordre. Partout. Que son dedans, à son tour, devienne son dehors...»

Sous la surface de la terre l'eau cherche des issues, veut envahir la terre. De même la vie intérieure veut sortir et se rendre à l'extérieur. Ce double mouvement on le retrouve aussi sur le plan cinématographique: il y a un perpétuel glissement des plans de dehors à ceux de dedans, des personnages évoqués, à ceux qu'on voit sur l'écran. Dans l'écriture, et avec *Le Camion* également dans la cinématographie, il y un 'dédoublement' comparable: dans ses livres (/films) l'écrivain est en même temps caché et public, sa vie intérieure, profonde se trouve en même temps à l'extérieur. De cette façon, sans logique apparente *Le Camion* arrive à l'état mental pendant l'écriture et le tournage; c'est ce que Marguerite Duras avoue à Michelle Porte dans l'entretien qui suit la version écrite du *Camion*. Il y a une logique mais elle se trouve plus loin, derrière les mots, comme si elle venait du fond de la mer. Car, à propos d'un plan de nuit, Marguerite Duras commente dans le même entretien:

«Le plan tourné à Auchan, dans la zone industrielle de Plaisir, de nuit, bleu, on

dirait de l'eau, je le vois comme un plan sous-marin. C'est le lieu d'où vient la femme du camion. C'est le lieu de l'absolue platitude, un lieu mortel, qu'est Plaisir, les Yvelines. C'est à partir de ce lieu qu'elle invente sa vie chaque jour pour la première fois.» (p. 129)

Voilà la couleur bleue, le bleu de la nuit dans l'image du film, le bleu de l'eau transparente qui s'associe à la couleur dont est enveloppée la terre: le bleu de la mort, le bleu de l'infini...

4 Le camion – le moyen de transport

Ce n'est pas par hasard que le camion est aussi de couleur bleue. Dans le générique du film on le voit sur une place et dans le script il est précisé: un trente-deux tonnes; bleu. Puis le camion démarre, le moteur face à nous. Quand il avance vers nous on lit sur ce moteur que c'est un Saviem. Ce nom est également souligné dans le script. Et je ne peux pas m'empêcher de lire tout de suite: «sa vie M». C'est un hasard, sans doute, qu'il ne faut pas expliquer dans un sens stricte car *Le Camion* va beaucoup loin que la vie de Marguerite Duras: il y a des ouvertures vers le dehors partout. Partout il y a l'écrit qui sort «d'une sorte de logement en soi, d'ombre, où tout va, où l'intégralité du vécu s'amasse, s'entasse» (p. 105, entretien *Le Camion*) Et le camion, élément uniforme et constamment identique à lui-même, qui traverse l'écran et qui constitue l'image, transporte tout cet écrit (aussi l'écrit non écrit, oublié) du monde²¹:

«Dans le film, le camion transporte cette masse-là. Tout l'écrit du monde. Comme si ça pouvait se mesurer, se peser: trente-deux tonnes d'écrit, cela me plaît. C'est ce que j'appelle: l'image. Mais cet écrit universel, dans *Le Camion*, il est mélangé, c'est celui du spectateur, c'est le mien, tout est fondu ensemble: masse noire et close qui avance et parcourt le monde, oubliée. Mais en vie. Pas morte. Prête à servir à tout. Aux plus grandes erreurs politiques de l'histoire des peuples. A un poème de Mallarmé. A une souffrance sans cause apparente qui traverse une femme, un soir, quelque part, et dont rien ne sera dit nul part.» (Entretien sur *Le Camion*, p. 106)

On voit le poids du camion; c'est un véritable poids lourd. Il est bleu à cause de cette masse qu'il transporte qui tend vers l'infini, qui englobe l'ensemble.

Le texte qui est donc transporté par le camion, trouve sa naissance dans le premier lieu fermé du film: la cabine du camion où la dame est avec le camionneur. C'est là où se fait l'écrit. Le deuxième enfermement, la chambre noire dans laquelle Marguerite Duras se trouve avec Gérard Depardieu est l'endroit où cet écrit est lu, d'où l'écrit part vers le dehors. Ainsi, la cabine du camion correspond-elle à la chambre noire du film (Entretien sur *Le Camion*, p. 104).

Le camion, comme le bateau sont donc des moyens et symboles de transport et de passage de l'intérieur vers l'extérieur. Mais le camion n'est pas tellement un symbole de passage vers la mort, le symbole de la séparation (et de 'réparation' dans l'écrit), tel qu'est le bateau et d'autres mobiles maritimes. C'est qu'entre le camionneur et la femme il ne se passe rien qui pourrait provoquer un sentiment de séparation. Le fait qu'ils se trouvent pendant une heure vingt ensemble dans un même lieu, qu'ils voient le même paysage (en mouvement) constitue leur histoire. Ils n'entrent jamais dans la vie de l'autre. Le fait que c'est uniquement le temps de l'écrit, le temps de la lecture, le

temps du film qu'ils partagent explique pourquoi la durée du film correspond à la durée réelle de l'événement: le film commence quand le camionneur s'arrête pour emmener la dame et il se termine quand celle-ci descend du camion. Entre-temps ils ont fait le chemin du texte. Entre-temps ils se sont trouvés 'entre' tout: entre la réalité et l'imaginaire, entre l'image et le texte, entre le dedans et le dehors, entre l'écriture et la lecture. Ce mouvement est symbolisé par le camion qui avance.

5 Le chauffeur du camion

Le camionneur est 'joué' par Gérard Depardieu qui écoute l'histoire de Marguerite Duras et par conséquent de la femme du camion. Il est donc en fait le lecteur. Mais il est aussi le spectateur. Par lui, la femme répond souvent au spectateur. C'est ce que dit Marguerite Duras dans l'entretien dans *Le Monde*²²:

«La cabine du camion, c'est la salle de cinéma. Ils sont verrouillés ensemble dans un même lieu, le spectateur et le film, la femme et le chauffeur.»

Sans le camionneur la dame n'aurait pas pu monter dans le camion, sans Gérard Depardieu, Marguerite Duras n'aurait pu ni lire l'histoire ni tourner le film. Sans lecteur il n'y a pas de texte, sans spectateur il n'y a pas de film.

Mais en même temps il est clair que le chauffeur n'entend pas la femme. Il ne voit pas ce qu'elle dit:

Dans la chambre noire:

«Marguerite Duras:

Le chauffeur? Non. Il aurait trouvé que ce n'était pas la peine de parler.(...)

Gérard Depardieu:

Est-ce qu'il la voit?

Marguerite Duras:

Non. Il ne voit rien»

Dans *La Dame des Yvelines* Marguerite Duras dit que *Le Camion* est une mise en accusation des gens qui disent qu'il n'y a rien à voir, que le monde est vide; une mise en accusation des désabusés qui pensent, avec le camionneur, que la dame est «évadée de l'asile psychiatrique de Gouchy» ou qui pensent, avec le camionneur qu'elle est une réactionnaire.

A un autre endroit dans le film Depardieu demande de nouveau si l'homme voit la femme. Marguerite Duras répond qu'il ne voit que si on lui commande de voir. Et elle, la femme du camion voit alors «très précisément deux continents. Seuls». Ils sont ensemble dans la cabine mais seuls.

Le fait que le chauffeur ne voit rien est dû à ses appartenances au Parti Communiste et au prolétariat qui lui ôtent sa capacité de voir par lui-même. Un groupe politique, pour Duras, est l'équivalent d'une névrose; c'est se mettre entre les mains d'une machine à porter:

Dans la chambre noire:

«Marguerite Duras:

(...) Il est enfermé entre deux appartenances. Il ne voit qu'en fonction de celle-ci. J'oublie de vous dire qu'elle aurait subi cette omnipotence-là, ce règne d'une classe posée en principe comme décidant du sort de toutes les classes. Quand elle était jeune. Et puis aussi après.

Gérard Depardieu:

Leur aliénation aurait été égale?

Marguerite Duras:

Oui, de ce fait, elle aurait été égale»

La femme aussi a appartenu au P.C., elle aussi a cru dans le prolétariat. Mais maintenant (et on est en 1977 quand Duras proclame ces idées politiques!) elle ne croit plus rien: «Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est sa seule politique».

6 La dame du camion

Dès qu'elle monte dans le camion, elle, l'auto-stoppeuse commence à parler. Tous les jours elle monte dans une autre voiture. Tous les jours elle invente son histoire. L'histoire qu'elle raconte dans *Le Camion* est interchangeable. Dans une note du *Camion* il est dit que les seuls éléments constants à travers tous ces récits seraient les données géographiques du lieu décrit, ou, si on veut, les menaces latentes de la fin du monde, la force du vent, la mer toujours proche qui suit le voyage. C'est qu'elle parle de ce qu'elle voit dehors. Parfois elle ferme les yeux et la vie extérieure se confond avec la vie intérieure:

Plan d'extérieur: zone industrielle de Trappes. Travelling latéral. Succession ininterrompue d'entrepôts, de magasins à grande surface, de panneaux publicitaires. Au premier plan des camions qui croisent:

«*Voix off de Marguerite Duras:*

Elle ferme les yeux.

Elle parle encore.

Elle dit: ne croyez pas que je dorme.

C'est le contraire.»

Elle ne sait pas très bien qui elle est, ce qu'elle a fait dans sa vie. Cette confusion mentale est un autre aspect présent quelque part dans toutes les histoires qu'elle raconte. De même que les allusions à la naissance d'un enfant nommé Abraham. Dans *Le Camion* c'est sa fille qui vient d'accoucher d'un enfant nommé Abraham. Mais en fait c'est de l'amour qu'elle parle:

Dans la chambre noire:

«*Marguerite Duras:*

Elle aurait parlé (...) d'un enfant nommé Abraham. De l'amour. Elle aurait dit tout à coup: Il n'y a pas d'histoire en dehors de l'amour. (...)

Gérard Depardieu:

Ç'aurait été un film sur... l'amour?

Marguerite Duras:

Oui. Sur tout. (...) Sur l'amour»

C'est la notion de **tranhistoricité** qu'on retrouve ici: la dame du camion voit tout dans tout; elle voit l'amour partout car l'amour, c'est l'histoire éternelle, la répétition éternelle. Il y a une référence intertextuelle qui renvoie à cela:

Dans la chambre noire:

«*Marguerite Duras:*

(Elle dit:) Ah, que j'étais jeune un jour...

Gérard Depardieu:

Hiroshima... Hiroshima...

Marguerite Duras:

Oui. Elle voulait mourir d'amour.

Gérard Depardieu:

Elle est morte d'amour.

Marguerite Duras: Oui.»

La mort, liée à la souffrance d'amour, est également liée à la souffrance des Juifs. Le nom d'Abraham comporte toutes les connotations intertextuelles et historiques liées au sort des Juifs. Dans *Savannah Bay, c'est toi*²³ Marguerite Duras dit que les corps des Juifs sont ceux qui ont été le plus attaqués parce qu'il n'y avait pas de terre à leur prendre... Et, dès que nous savons l'existence des camps de concentration nous sommes coupables. Mais nous sommes innocents aussi puisque la souffrance des Juifs fait également partie de notre souffrance, leur corps est aussi notre corps et le corps de l'écrivain, leur mort est la nôtre et celle de l'écrivain.

Ainsi, l'amour que porte la femme du camion en-soi est l'amour de l'ensemble. Littéralement cela est dit dans *Le Camion* de façon suivante qui témoigne également du rêve utopique de l'hermaphrodisme initial:

Dans la chambre noire:

«*Gérard Depardieu:*

Pourquoi pleure-t-elle?

Marguerite Duras:

Cette histoire d'amour. Qu'elle aurait eue. (*temps*) Son corps, à elle, était son corps à lui, indissociable, de jour et de nuit — de son propre corps.

Gérard Depardieu:

Avec qui?

Marguerite Duras:

(*sourire*) Deux milliards d'hommes.»

La femme du camion est déconnectée de toute la société, elle est déclassée parce qu'elle est en relation très serrée avec l'ensemble. C'est ce que Marguerite Duras appelle parfois Dieu; le mot existe parce que les gens avaient besoin de désigner l'ensemble, dit-elle dans *La Dame des Yvelines*.

Plan d'extérieur: zone industrielle. Saint-Quétin-en-Yvelines. Travelling latéral. Une usine de camions. Puis, des terrains nus. Puis, au loin la forêt:

«*Voix off de Marguerite Duras:*

(...) Il demande: Rapport à Dieu?
Elle dit: oui: Rapport au vide. Regardez»

Dieu est le vide, le rien et le tout. C'est juste avant de descendre du camion qu'elle dit au camionneur:

Plan d 'extérieur: route secondaire. Terres à blé,
nues. Le camion, loin. Il traverse l'écran:
«Voix off de Marguerite Duras:
Je peux me mettre à vous aimer.
A aimer. A tout moment.
Crier. Aimer.
Abraham. Ou bien vous.
Tout. Ou rien. Rien.»

Or, cette femme qui raconte tous les soirs sa vie pour la première fois, qui est plus ou moins écoutée sans que cela lui importe trop, cette femme ressemble à Marguerite Duras (comme d'ailleurs toutes les femmes de son œuvre sont une partie d'elle). Elle l'avoue dans *La Dame des Yvelines* en disant que la dame du camion est peut-être son modèle, ce qu'elle aurait aimé être. Déconnectée de tout le monde, la femme du camion veut quand même paraître comme tout le monde: elle porte une valise (sans doute vide), ses vêtements sont très ordinaires, noirs, et elle est au courant des choses (elle connaît par exemple l'asile psychiatrique de Gouchy). Elle est petite et grise. Elle est banale, elle a «la grâce de la banalité»; elle est invisible. La description physique correspond à celle de Marguerite Duras, elle la veut comme elle. La dame du camion est bien une métamorphose du corps de l'écrivain.

Autre 'confession' de l'écrivain est qu'il y a longtemps elle a rencontré une femme comme ça, qui faisait tous les jours le trajet entre son village et une auberge plus loin où on la recevait chaque soir et où elle racontait chaque soir une histoire. Après *Le Camion* elle s'est rendue compte que c'était cette femme qu'elle aimait. Dans le script du *Camion* Marguerite Duras a publié quatre 'projets' qui sont à la base du film. Un de ces projets raconte comment ni elle ni la femme du camion ne savent où elles vont dans *Le Camion*:

«Avant le film, d'elle je ne vois que l'attente. Je sais l'aimer. Je suis tournée vers elle. Elle, non, elle est tournée vers l'extérieur (...). Téléscopees toutes les deux vers l'extérieur. C'est par elle que je vois.» (p. 79)

On voit comment l'autre est assimilé dans le corps de l'écrivain. Cela est encore renforcé par le fait que Marguerite Duras 'interprète' elle même la lectrice du film. Elle est physiquement présente dans l'image. Tandis que la femme du camion reste vraiment invisible. Par cette non-représentation de cette femme il est possible, après avoir vu le film, de voir trois fois par jour la dame du camion dans la rue; on voit une femme d'un certain âge dans la rue, on pense à la dame du camion et par conséquent on pense également à Marguerite Duras.

Car la femme du camion est une vieille dame; elle chante dans l'hiver. C'est qu'elle est déjà dans l'hiver de la vie et elle incarne cela. C'est encore dans *La Dame des*

Yvelines que Marguerite Duras parle de cet 'age sublime' qui est la veillesse:

«Ce n'est pas l'aproximité de la mort qui la rend telle. C'est la liberté qui vous vient à savoir qu'elle n'est pas loin, à savoir que la prudence dont on fait preuve durant sa vie quant à ce qu'on pense, quant à dire ou ne pas dire ce qu'on pense ne sert définitivement à rien. Que la violence est beaucoup mieux admise qu'on le croit, la vérité aussi et qu'elle a un charme (...). Je parle d'une vérité personnelle. Je parle de la vérité de cette femme qui consiste à inventer. Cette femme mentirait si elle commençait à raconter où elle habitait etcetera. L'essentiel c'est qu'elle a trouvé cela. Je pense à des gens très âgés que je connais, comme Madeleine Renaud, qui ont une sorte de grâce infinie comme ça, qui sont beaucoup plus libre qu'avant. La femme du camion est quelqu'un comme ça.» (Enregistré d'un entretien avec Dominique Noguez, *La Dame des Yvelines*)

Or, son age fait qu'elle ose prononcer sa pensée politique: que le monde aille à sa perte. Marguerite Duras explique²⁴ que la perte n'est pas la mort définitive. C'est retourner à l'origine des choses. Le monde n'a pas marché, c'est fini et il faut le rejoindre pour sortir de la misère de façon cosmique. Il faut une catastrophe pour égaliser tout ça. Il faut se perdre de l'argent, du travail, du capital. Que le sort commun devienne vraiment commun. La perte n'est pas nihiliste. C'est un gai désespoir.

On comprend maintenant pourquoi Marguerite Duras attache tellement d'importance aux éléments de la nature, la mer et la forêt (sur quoi je n'ai pas vraiment insisté mais qui, dans *Le Camion* aussi revient régulièrement dans l'image); c'est un retour aux origines. Cela explique aussi pourquoi dans le cinéma elle veut tout reprendre à zéro. Car, quant à la politique du cinéma il faut aussi qu'il aille à sa perte (*Le Camion*, p. 74).

Dans *Cinéma 77*²⁵ Marguerite Duras dit que *Le Camion* est un acte contre tout Pouvoir. C'est qu'elle ne croit qu'à l'utopie politique pour faire avancer les idées (de gauche):

«Il n'y a qu'à tenter des choses, même si elles sont faites pour échouer. Même échouées, ce sont les seules qui font avancer l'esprit révolutionnaire. Comme la poésie fait avancer l'amour. Tout se tient. Il n'y a pas de poésie — vraie — qui ne soit pas révolutionnaire. Quand Beaudelaire parle des amants, du désir, il est au plus fort du souffle révolutionnaire. Quand les membres du Comité central parlent de la révolution, c'est la pornographie.» (entretien *Le Camion*, p. 115)

Le Camion est donc fait dans un gai désespoir qui est né d'une très forte conviction autoportraitiste qui est la croyance à l'utopie. Comme on a rencontré également les autres caractéristiques, on peut constater que ce film est bien un autoportrait dans le sens de Bellour.

Quant aux symboles on voit qu'il y a des variations spécifiques dans *Le Camion* mais qui rejoignent quand même l'essence de la symbolique durassienne: il y a la mer et le désir de fusion avec la mer, il y a le camion, l'écrit qui traverse l'écran, moyen de transport et moyen de passage et il y a les couleurs, notamment le bleu infini du camion et le blanc de l'hiver et de la veillesse qui annoncent la fin du monde sans être dans un deuil sans espoir.

Au niveau psychologique il y a un désir entre l'homme et la femme à travers les paroles. Sur le plan cosmique il y a l'attirance littérale de la mer, de la côte. Méta-

physiquement la femme du camion vise à l'ensemble et sur le niveau métatextuel on assiste à une confusion complète et dynamique entre film et littérature dans ce film qui porte sur la naissance de l'écriture et de la lecture où tout est dans tout.

Le film est le film raconté de l'intérieur de la chambre noire, ouvert constamment vers l'extérieur dans les images vides des terrains vagues qui deviennent lisibles (d'une façon floue et ouverte) par la voix off de Marguerite Duras qui répète ce qui vient d'être lu et qui sont liés visuellement par le camion qui traverse le paysage et auditivement par la musique de Beethoven. Le film s'arrête avec un plan de la chambre noire. On voit d'abord Marguerite Duras et Gérard Depardieu assis à la table. Puis la caméra fait un travelling vers le rideau blanc derrière les deux lecteurs et le met en plein cadre ce qui fait que l'écran devient comme une page blanche tandis que la voix off de Marguerite Duras décrit la nature (confusion de l'écriture, du film et de la nature). La fin du travelling montre une fenêtre ouverte derrière laquelle on découvre les arbres du parc et on entend sur la bande sonore le off qui dit que c'est l'été et qu'un camion traverse le paysage qui est remué par le passage de la masse du camion. Et puis le camion a disparu. La femme du camion a passé, le camion porte l'écrit avec soi vers des terres inconnues. Finalement l'image disparaît: l'écran est noir. Et Marguerite Duras dit:

«On attend l'accident qui va peupler la forêt. C'est le bruit d'un passage. On ne sait pas de qui, de quoi. (silence) Et puis, cela cesse. (musique)»

Le blanc de la 'page' et le noir de l'écran se rapprochent visuellement à la fin du film. Mais on attend l'accident, le hasard pour un nouveau passage pour, à travers un autre autoportrait semé de symboles et de couleurs, arriver de nouveau aux noir et blanc. Il est déjà dit que Marguerite Duras remplacerait dans les années '80 la caméra de nouveau pour le stylo dont *Les Yeux bleus Cheveux noirs* est un des résultats que j'examinerai dans la partie suivante.

VI Les trois films

Je terminerai ici par une brève comparaison entre les trois films étudiés ci-dessus. Si on compare les deux courts métrages au *Camion* on voit que l'image visuelle est toujours prise dans la réalité, mais qui inspire l'imagination. Marguerite Duras nous montre une partie de la réalité telle que nous l'avons pas vue avant. En plus, elle dédouble cette image avec l'image de sa voix (off) qui fait que l'image visuelle devient encore plus chargé de l'idée de l'ensemble, plus lisible en ce qu'elle exprime: le désir, l'amour de l'homme face à l'immensité de la vie. La musique est un élément constant aussi. Elle lie les images, et est peut-être comparable au bruit du vent, aux hiéroglyphes qu'il faut déchiffrer. Tous les trois films sont des autoportraits et sont construits des variations et répétitions des symboles durassiens. Mais bien sûr le long métrage, *Le Camion* est encore plus complexe que *Césarée* et *Les Mains négatives* car ici les prises de l'extérieur avec la voix off sont lues de l'intérieur en son direct, ce qui donne un dédoublement en plus, qui est ce mouvement constant du dedans vers le dehors. Le cinéma de Marguerite Duras n'est pas facile mais même si certains gens le trouvent peut-être raté (ceux qui ne voient rien...), elle témoigne partout de son esprit révolutionnaire et sa politique utopique dont elle parle explicitement dans *Le Camion* et qui fait qu'elle, comme le camion, avance entre des pôles plus ou moins inconnus.

Notes

- ¹ *Cahiers du Cinéma*, no 426 décembre 1989, p. 62–65, propos recueillis par Colette Mazabrard.
- ² Ibid. p. 64.
- ³ Borgomano, Madeleine: *L'Écriture Filmique de Marguerite Duras*, Editions Albatros, Paris 1985.
- ⁴ Deleuze, Gilles: *L'Image-Temps*, ch. IX 'Les composantes de l'image', p. 292–314, Ed. de Minuit, Paris 1985.
- ⁵ Marguerite Duras ajoute dans cette entrée libre dans *Cahiers du Cinéma* no 426 p. 63: «Filmer, c'est savoir avant tout ce qu'on veut. Écrire, c'est ne rien savoir jamais, ni avant ni après.»
- ⁶ *Césarée*, Production: Les Films de Losange. Texte et réalisation: Marguerite Duras. Image: Pierre Lhomme, Michel Cenet, Eric Dumage. Montage: Geneviève Dufour. Musique: Ami Flammer. Mixage: Dominique Hennequin. Laboratoire: L.T.C. Auditorium S.I.S., 1979.
- ⁷ *Les Mains négatives*, Production: Les Films de Losange. Texte et réalisation: Marguerite Duras. Image: Pierre Lhomme, Michel Cenet, Eric Dumage. Montage: Geneviève Dufour, Roselyne Petit. Musique: Ami Flammer. Mixage: Dominique Hennequin. Laboratoires: L.T.C. Auditorium S.I.S., 1979.
- ⁸ *La Caverne noir*, vidéocritique, op. cit.
- ⁹ *Cahiers du Cinéma*, no 426, p. 64.
- ¹⁰ Ibid. p. 65.
- ¹¹ En ce qui concerne la relation de ces trois types de signe, cf. Klopfer, Rolf: *Poetik und Linguistik*, p. 35 et sq., München 1975.
- ¹² *Le Camion*, film de Marguerite Duras, produit par Cinéma 9-Auditel. Image: Bruo Nuytten. Son: Michel Vionnet. Photographe: Jean Mascolo. Mixage: Paul Bertault. Montage: Dominique Auvray et Caroline Camus, 1979.
- ¹³ Je reprend ici à peu près le résumé que Michelle Porte fait du *Camion* dans l'entretien avec Marguerite Duras qui suit le script (p. 88, *Le Camion*).
- ¹⁴ Michel Chion a écrit beaucoup sur la voix et le son au cinéma. Dans *Le son au cinéma* (Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, Paris 1985) il distingue trois manières de l'emploi courant du son: le son hors-champs, le son off le son in (p. 32). On voit que le film de Marguerite Duras traite le son de ses films différemment.
- ¹⁵ Vidéocritique qui accompagne *Le Camion* dans l'édition du Ministère des Relations Extérieures.
- ¹⁶ *Un acte contre tout pouvoir*, propos recueillis par Jacques Grant et Jacques Frenais in *Cinéma 77*, repris dans *Marguerite Duras*, par Jaques Lacan e.a., p. 119-130, Ed. Albatros, Paris 1979.
- ¹⁷ Marguerite Duras dans un interview dans *Le Monde*, 16 juin 1977 avec le titre *La voie du gai désespoir*, repris dans *Marguerite Duras*, op. cit. p. 111-117, Ed. Albatros Paris, 1979.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ *Marguerite Duras*, op. cit. p. 125.

²⁰ Op. cit., p. 129.

²¹ Dans ce sens on peut lire Saviem aussi comme «Ça vient»: l'écriture vient toute seule, tout simplement.

²² Op.cit. p. 112.

²³ Film de Michelle Porte sur la mise en scène de *Savannah Bay*, op. cit.

²⁴ *La Dame des Yvelines*, entretien avec Dominique Noguez, Vidéocritique.

²⁵ Op. cit. p. 130.



La chambre noire – l'intérieur



La dame du camion



Le chauffeur du camion



Le camion traverse les terrains vagues – l'extérieur

Troisième partie: La Littérature

La Maladie, La Mort, Les Yeux bleus Cheveux noirs, La Pute de la Côte normande

I L'écran noir, la page blanche

1 La renaissance de l'écriture

Qu'il soit clair que Marguerite Duras n'a jamais vraiment cessé d'écrire, même dans sa période cinématographique qui prend fin à partir des années '80. Dès lors le cinéma n'occupe plus une place primordiale dans son œuvre. Dès lors ses livres se manifestent de plus en plus comme d'autoportraits. *L'Amant*, son autobiographie qui paraît en 1984 révèle quelques secrets de ses souvenirs de jeunesse (mentis ou vrais, peu importe car c'est ainsi que ces souvenirs ont porté leurs influences sur sa vie et son œuvre). *L'Amant* et évidemment aussi ses déclarations dans des entretiens divers au cours des années justifient et témoignent de ce caractère autobiographique de tout ce qu'elle a écrit et filmé avant.

Une fois le 'seuil autobiographique' franchi, le pas vers l'autobiographique dans son œuvre et sa vie contemporaine n'est pas grand non plus. En 1982 Marguerite Duras écrit *La Maladie de la Mort*; en 1986, avec *Les Yeux bleus Cheveux noirs* et *La Pute de la Côte normande* les liens avec ses propres expériences se révèlent. La pudeur initiale tout à fait vaincue, sa vie et son œuvre s'entrelacent complètement. Mais son œuvre, l'écriture va beaucoup plus loin que sa vie: l'écriture est un appel vers l'infini, vers Dieu dont elle sent la place vide. Dans son écriture à tous les niveaux cet appel, ce cri originel s'entend¹.

Ce que j'essayerai de faire ici c'est d'abord de montrer comment *La Maladie de la Mort*, *Les Yeux bleus Cheveux noirs* et *La Pute de la Côte normande* se rapportent intertextuellement² et autobiographiquement. Puis, en m'enfonçant dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs* j'analyserai les aspects autoportraitistes selon les caractéristiques de Raymond Bellour. Après je donnerai mon interprétation des trois symboles durassiens (le bord de la mer, le bateau, les couleurs) où les quatre niveaux d'interprétation se retrouvent dans une écriture organique et absolue. Je conclurai avec une comparaison entre *Le Camion* et *Les Yeux bleus Cheveux noirs*.

2 La Maladie, Les Yeux bleus et La Pute

La Pute de la Côte normande est un petit opuscule qui est publié quelques semaines après la parution des *Yeux bleus Cheveux noirs* et qui donne les circonstances de l'écriture de ce livre-ci. Mais Marguerite Duras commence cet opuscule par une référence à *La Maladie de la Mort*. Ces trois livres ensemble sont une preuve (parmi beaucoup

d'autres) de la force durassienne quant au concept discuté avant de **différence** et **répétition**. Ils montrent en même temps l'entrecouplement croissant de l'écriture et la vie. Dans un entretien avec Aliette Armel³ Marguerite Duras commente *La Maladie de la Mort* et *Les Yeux bleus Cheveux noirs* de façon suivante:

«C'est autre chose. C'est pareil. Je le vis dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs*, je l'écris dans *La Maladie de la Mort* (...). Dans la deuxième partie des *Yeux bleus Cheveux noirs*, le désespoir est beaucoup plus grand que dans *La Maladie de la Mort*, seulement il est fécond. Il rejoint les désespoirs de l'amour, tandis que l'homosexualité de *La Maladie de la Mort* reste aride, solitaire (...). C'est un désert *La Maladie de la Mort* (...). Par contre, *Les Yeux bleus Cheveux noirs* est très proche de la vie: on peut exister, avoir un amant, aimer de cette manière en apparence contradictoire qui y est décrite.» (*Magazine littéraire*, op. cit. p. 24)

La Maladie de la Mort et *Les Yeux bleus Cheveux noirs* parlent de l'homosexualité. Ce dernier livre est dédié à Yann Andréa, l'homme avec qui Marguerite Duras vit depuis l'été de 1980. Dans *La Pute de la Côte normande* elle dit que c'est lui qui est responsable de la rédaction des *Yeux bleus Cheveux noirs*:

«En fin de compte, un ordre s'est fait, dont je n'étais plus responsable, moi qui faisais l'écriture sur le papier, mais dont Yann était responsable, à lui seul, cela sans écriture aucune (...).» (p. 14)

C'est lui, l'homme des *Yeux bleus Cheveux noirs*. Il n'est pas directement l'homme de *La Maladie de la Mort* qui est écrit sans référence à la vie de Marguerite Duras:

«Quand j'ai écrit *La Maladie de la Mort*, je ne savais pas écrire sur Yann Andrea.» (p. 20)

Dans *La Vie Matérielle* elle explique à propos du sentiment sur ce livre que c'est moins le fruit d'une véritable expérience qu'une intuition, une sorte de perception aveuglante de ce qui se passe réellement chez les hommes (p. 39).

C'est Marguerite Duras, la femme de ce livre et de *La Maladie de la Mort* qui accepte de l'argent pour rester avec l'homme. Déplacée, bien sûr: le corps de la jeune femme est une métamorphose du corps de l'écrivain (Bellour) mais c'est elle, la pûte de la côte normande selon les mots de Yann Andréa:

«Qu'est-ce que vous foutez à écrire tout le temps, toute la journée? Vous êtes abandonnée par tous. Vous êtes la pute de la côte normande (...).» (p. 16)

Mais je ne veux pas du tout retracer toutes les expériences personnelles qui sont à l'origine des 'événements' dans les livres. Car en fait elle est partout impliquée et quand on lit un livre les accidents privés de l'auteur n'ont pas d'importance. Par contre, ce qui m'intéresse dans les livres confessionnels comme *La Pute* c'est de voir comment l'écriture naît. C'est comme si l'écrivain dévoilait, après un long chemin, des choses secrètes de l'écriture encore plus que de la vie. *La Maladie de la Mort* est le procès d'un pressentiment de Marguerite Duras de ce qui se passe chez les hommes plus ou moins en général, *Les Yeux bleus Cheveux noirs* est beaucoup plus proche de sa vie à elle et *La Pute de la Côte normande* est la confirmation de tout cela. Il en va de même pour *L'Amant* qui confirme les liens de (entre autres) *La vie tranquille* et *Un Barrage contre le pacifique* avec son enfance. Tous ces aveux autobiographiques ne sont donc pas importants pour juger le degré de vérité des événements vécus. Ils sont important pour

placer toute l'œuvre sous le signe de l'autoportrait.

Ici je n'approfondirai pas les différences et ressemblances entre *La Maladie de la Mort* et *Les Yeux bleus Cheveux noirs*. Mais dans l'analyse et l'interprétation des *Yeux bleus cheveux noirs*, je retournerai de temps en temps à *La Maladie de la Mort* pour comparer notamment l'utilisation différente des mêmes symboles qui fait la différence essentielle entre ces deux livres.

II Les Yeux bleus et l'autoportrait

Pour analyser *Les Yeux bleus Cheveux noirs* en tant qu'autoportrait je rappellerai d'abord brièvement les critères mentionnés par Raymond Bellour. A l'écriture comme action et dialogue, l'autoportrait oppose l'écriture comme inaction et divagation (silence et cri); les lieux et les images sont très importants; l'autoportrait est une recherche utopique, corporelle et mortelle; il est aussi le livre de l'impersonnel, de la spiritualité (de Dieu) et finalement il est transhistorique dans sa façon de varier et de répéter sans cesse des sujets archaïques. Dans ce qui suit ces particularités apparaîtront pêle-mêle au fur et à mesure du texte.

1 Le cri transhistorique

L'histoire des *Yeux bleus Cheveux noirs* est l'histoire d'un amour qui naît du fait de l'impossibilité de l'atteindre. Or, il n'y a pas d'histoire classique à raconter. L'homme et la femme se rencontrent dans un café. Ce café (situé au bord de la mer) est déjà un premier lieu durassien; dans ce lieu de rencontre l'alcool fait fondre les frontières visibles. Ils parlent peu, l'homme et la femme. Leur communication est essentiellement faite de silence, de rire ou de larmes:⁴

«Pour eux dire ce qui leur arrive il y a le silence ou bien le rire ou quelquefois, par exemple, avec elles, pleurer.» (p. 64 et sq.)

Mais au commencement il y a eu un cri. C'est que le livre prend ces débuts pendant une très belle soirée d'été dans le hall de l'hôtel des Roches. A l'intérieur sont les femmes, à l'extérieur les hommes. Séparément ils parlent de la même belle soirée d'été. Tout à coup tous entendent un cri. Personne ne sait de qui ou d'où venait ce cri sauf qu'il venait des ténèbres de l'hôtel (p. 12). Peu après le cri entre dans le hall un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs, vêtu en blanc. Il va vers la femme du livre. Il est plein de joie de l'avoir retrouvée et il pleure. Puis les deux partent. De l'extérieur, derrière la fenêtre ouverte, ce jeune étranger est observé par l'homme du livre. Puis celui-ci va à la plage «comme un homme ivre, il crie, il pleure comme les gens désespérés dans le cinéma triste» (p. 13).

Or, ce cri qui vient des ténèbres de l'hôtel, vient en fait des ténèbres de l'humanité. C'est le cri du désir, le cri de l'amour désespéré de l'Homme:

«Non, à y repenser, ce cri ne venait pas du hall mais de beaucoup plus loin, il était chargé d'échos de toutes sortes, de passé, de désir.» (p. 37)

Poussé juste avant l'entrée du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs, celui-ci devient symbole de ce désir éternel: la femme du livre doit quitter cet étranger qui a été

son amant de quelques jours. L'homme du livre ne peut jamais atteindre celui qu'il reconnaît comme son amour depuis toujours.

Comme ce cri est d'une hauteur tonale ambiguë, la voix qui crie est claire et haute mais d'une sonorité insolite et troublante, on ne sait pas s'il vient d'une femme ou d'un homme. C'est un cri sans différence, de tous les gens, de tous les temps. C'est un cri transhistorique...⁵

Mais aussi à l'intérieur de l'œuvre de Marguerite Duras ce cri renvoie à des variations intertextuelles. Car la description au premier abord énigmatique du cri devient plus claire dans le contexte d'autres textes durassiens. Voici le cri des *Yeux bleus cheveux noirs*:

«On crie un nom d'une sonorité insolite, troublante, faite d'une voyelle pleurée et prolongée d'un 'a' de l'Orient et de son tremblement entre les parois vitreuses de consonnes méconnaissables, d'un 't' par exemple ou d'un 'l'.» (p. 11)

Dans *La Vie Matérielle* Marguerite Duras donne des clés pour résoudre ce puzzle:

«*Thala* est le mot crié dans les combles de l'hôtel des Roches ce soir d'été par le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs.» (p. 34)

Ainsi, par un jeu complexe d'intertextualité, ce cri fait que le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs devient Lol V. Stein pendant la soirée du bal:

«arrêtée à ce bal de S. Thala. Elle reste là. C'est le bal qui grandit. Il fait des cercles concentriques autour d'elle, de plus en plus larges.» (*Vie Matérielle*, p. 34)

Le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs, S. Thala, devient le début criard et douloureux de l'œuvre durassienne et de l'humanité entière. Ce n'est pas par hasard qu'à la naissance l'enfant crie, hurle. Et qu'ensuite il pleure, commence à rire, pleure de nouveau ou est silencieux.

C'est donc après ce cri, après que le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs est parti, que l'homme et la femme se rencontrent au bar. Ils ne se reconnaissent pas, ils ne se rendent pas compte qu'ils partagent le même cri. Et pourtant ils ont tout de suite le sentiment de se connaître déjà depuis toujours:

«C'est curieux, c'est comme si je vous avais déjà rencontrée. (p. 18) ... C'est drôle, c'est comme si j'étais arrivée de quelque part. Que j'avais attendu ça depuis toujours. (p. 30)»

C'est ce pressentiment de reconnaissance de quelque chose de très lointain, d'archaïque que l'un dans l'autre qui les unit tout de suite dans ce café au bord de la mer.

2 Le corps, la mort, l'hermaphrodisme

Et alors commence leur recherche. L'homme demande à la femme de rester avec lui. Chaque soir elle vient dans son appartement. Elle accepte l'argent qu'il lui offre sans que cela soit une condition nécessaire. Contrairement à la femme de *La Maladie de la Mort* qui laisse faire uniquement par principe d'argent. Il la veut près de lui pour ne pas oublier le jeune étranger («Avec elle enfermée avec lui dans cette chambre (vide) il n'est pas tout à fait séparé de lui, de cet amant aux yeux bleus cheveux noirs.» p. 40). C'est qu'elle lui ressemble. Elle porte toujours des vêtements de coton blanc, des tennis également blanc, une écharpe de soie noire négligemment nouée autour des reins. Dans ses cheveux noirs elle a un bandeau bleu sombre qui correspond avec le bleu effrayant

de ses yeux. Les mêmes habits, les mêmes yeux que le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs.

Il lui demande toujours de se mettre dans la lumière sur des draps blancs. Il la regarde. Il ne peut la toucher. Jamais une femme:

«Dans les yeux, avec le sourire, mêlées, il y a la tristesse désespérée, les larmes de la soirée d'été. Elle ne demande rien. Il dit:

– Je ne peux pas toucher votre corps. Je ne peux rien vous dire d'autre, je ne peux pas, c'est plus fort que moi, que ma volonté.

Elle dit qu'elle, elle est dans le désir de cet homme aux yeux bleus dont elle lui a parlé dans ce café, rivée au désir de lui seul, que ça fait rien, au contraire.» (p. 27)

Pendant qu'ils sont ensemble, ils pensent tous les deux à quelqu'un d'autre. Ils ne savent pas encore que c'est le même étranger qu'ils cherchent séparément, qu'ils partagent le même désir.

Dans leur ignorance, ce sont les corps, comblés de désir, qui parlent. Surtout le corps de la femme, la sexualité du corps féminin prend une place importante dans le livre. Ce corps de la jeune femme du livre, elle a 20 ans, est donc la métamorphose du corps de l'écrivain, 70 ans mais aussi du corps de la Femme, 3000 ans. La sexualité de la femme du livre ne peut pas être satisfaite par l'homme du livre. Face à cette faim inapaisée le corps souffre. Mais le corps de l'homme souffre aussi. L'incapacité d'atteindre 'cette chaleur intérieure' le fait pleurer. Contrairement à *La Maladie de la Mort* il y a un désespoir commun entre leurs corps. Dans *La Maladie de la Mort* l'homme pénètre la femme, sans sentiment aucun, pourtant dans l'espoir que ce sentiment arrive comme ça. En vain. Il est solitairement désespéré. La femme reste indifférente. Elle exprime seulement son étonnement: «C'est curieux un mort» (*La Maladie*, p. 35, 45). L'homme est atteint par la maladie de la mort parce qu'il est incapable d'aimer quelqu'un. La femme porte cette maladie de la mort en elle parce que la seule possibilité pour lui d'atteindre cet autre corps serait par la mort:

«Vous vous dites que si maintenant à cette heure-là de la nuit elle mourait, ce serait plus facile, vous voulez dire sans doute: pour vous, mais vous ne terminez pas votre phrase.» (p. 30)

Tandis que la femme de *La Maladie de la Mort* ne s'intéresse pas aux pensées meurtrières de l'homme, elle est la plupart du temps dans un sommeil libérateur, la femme des *Yeux bleus Cheveux noirs* se rend compte de cette menace. Car l'homme ici a des idées pareilles (bien que moins froides):

«Quand elle a été endormie, cachée dans les draps, l'envie lui est sans doute venue de se servir de cette femme, d'aller pour voir dans la cavité chaude du sang, d'en jouir de jouissance irrégulière, indigne. Mais il eût fallu pour ce faire qu'elle soit morte, et, lui, il avait oublié de la tuer.» (p. 58)

Ce 'danger de mort' qu'elle court, dont la femme a le pressentiment, est une des raisons pour lesquelles elle met souvent une soie noire sur son visage:

«Il demande à quoi sert la soie noire. Elle dit:

– La soie noire, comme le sac noir, où mettre la tête des condamnés à mort.» (p. 37)

Elle sent le péril mais elle sait que l'homme ne la tuera pas. Opposé à *La Maladie de la Mort* où il n'y a que de l'amour de l'homosexualité, ici il y a de l'amour de quelqu'un. L'homme et la femme découvrent leur charme mutuel de leur ressemblance. Dans *La Vie Matérielle* Marguerite Duras le dit ainsi:

«La chose commune entre eux et nous c'est le charme et le charme, c'est d'être pareil. Qu'on soit homme ou femme, c'est de découvrir qu'on est pareil.» (p. 45)

La sexualité qui fait la différence entre l'homme et la femme est traversée par la réflexion instinctive de l'unité, de la ressemblance des êtres. Et voici on retrouve de nouveau le rêve **utopique** de l'hermaphrodisme initial. Et, si l'on prolonge la réflexion, de l'inceste. Car l'homme et la femme des *Yeux bleus Cheveux noirs* se ressemblent d'abord littéralement:

«Il trouve qu'ils se ressemblent. Il le lui dit. Elle trouve aussi, comme lui, qu'ils ont la même taille, des yeux de la même couleur bleue, et les cheveux noirs. Ils se sourient. Elle dit: Et, dans le regard, la même tristesse d'un paysage de nuit.» (p. 44 et sq.)

De temps en temps l'homme fait vraiment comme s'ils sont les mêmes, comme s'il est elle:

«Parfois c'est lui qui s'habille en pleine nuit. Il farde ses yeux, il danse. Il croit chaque fois qu'il ne l'a pas réveillée. Parfois il met son bandeau bleu, son écharpe noire.» (p. 45)

Ce qui fait ce passage infiniment beau, c'est le fait qu'il danse travesti comme ça dans la croyance de ne pas être vu. Mais elle le voit et elle sait qu'il ne le sait pas. Pour le lecteur cela donne une double perspective: c'est comme si on le voyait danser devant soi, comme spectateur mais en même temps on est avec la femme, on le voit en cachette, avec un sourire triste sur les lèvres. Voilà une des forces de l'écriture, de la littérature qu'on ne peut pas rendre comme tel dans le cinéma sauf par l'utilisation (très durassienne) de la voix off. Paradoxalement ce passage est une des 'images' les plus fortes de ce livre.

Alors il commence à la désirer à cause de leur ressemblance qui est en même temps cette ressemblance avec l'amant:

«Elle a cette couleur d'yeux et de cheveux des amants qu'il désire: ce bleu-là des yeux lorsque les cheveux sont de ce noir. Et cette peau blanche que le soleil n'atteint pas.» (p. 46)

Elle le désire également mais malgré la ressemblance la différence reste toujours plus grande pour lui:

«Il va à elle (...). Sans répondre, sans même regarder, elle lève la main et elle caresse son visage au-dessus d'elle, ses lèvres, les abords de ses lèvres, là où elle voudrait embrasser; le visage résiste, elle continue à caresser, les dents se serrent, le visage recule. Sa main retombe.» (p. 47)

Elle le laisse donc à lui-même. Elle fait semblant de s'endormir. Elle met la soie noire pour effacer sa présence mais elle regarde à travers (p. 51). De cette façon la soie noire lui permet à la fois d'être présente et absente. Dans son absence elle observe l'homme qui cherche cette fois-ci une autre ressemblance (narcissique), avec soi-même. Et de nouveau, comme lecteur on a cette double perspective de l'extérieur et de l'intérieur:

«Il attend qu'elle s'endorme. Et puis, souvent il le fait, il va dans la partie fermée de la maison. Il revient avec un miroir à la main, il va dans la lumière jaune, il se regarde. Il fait des grimaces. Et puis il se couche, il dort tout de suite, la tête tournée vers le dehors, sans bouger du tout, de crainte sans doute qu'elle s'approche encore. Il a tout oublié.» (p. 51 et sq.)

Il a oublié qu'ils se ressemblent, lui et elle. Il a oublié également qu'il ressemble à celui qu'il cherche dans le miroir, soi-même. Il a oublié l'existence de l'amant aux yeux bleus cheveux noirs. Le sommeil donne la liberté.

Après quelque temps elle prend un autre amant dans la ville. Les journées elle les passe avec lui, l'amant de la ville. Le soir elle va chez l'homme de la chambre vide. Celui-ci la questionne sur son amant. Elle raconte comment c'est, la sexualité avec l'autre homme. Mais à travers cet amant elle aime, elle désire l'homme qui ne veut pas de son corps:

«Elle lui dit que depuis toujours c'était sans doute lui qu'elle voulait aimer, un faux amant, un homme qui n'aime pas.

Il dit:

– Avant de me connaître c'était donc déjà moi.» (p. 86)

Ce désir impossible et (finalement) réciproque naît donc du fait qu'ils se ressemblent. Cette ressemblance est incarnée et symbolisée par le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Il est le rêve de l'hermaphrodisme initial qui existe aussi dans le désir incestueux entre frère et sœur. Dans une perspective intertextuelle il est maintenant possible de lier l'idée de l'homosexualité au thème de l'inceste. Quand on compare par exemple *Les Yeux bleus Cheveux noirs* avec *Agatha et les lectures illimitées* l'amour entre le frère et la sœur ici est aussi profond et impossible que l'amour entre l'homme et la femme des *Yeux bleus Cheveux noirs*. Le jeune étranger qui les unit et les sépare est leur amour. De même on peut dire que ce qui unit et sépare le frère et la sœur est la mère. Elle est leur amour. Ce n'est pas un hasard non plus si dans le film *Agatha et les lectures illimitées* ce sont les voix de Marguerite Duras et de Yann Andréa qu'on entend, que c'est Yann Andréa qui est le frère qu'on voit dans l'image...

Si on va encore plus loin dans l'œuvre durassienne on pourrait dire que Nicolas dans *La Vie Tranquille*, Joseph dans *Un barrage contre le pacifique*, le petit frère dans *L'Amant*, le frère dans *Agatha*, mais aussi l'homme des *Yeux bleus Cheveux noirs* représentent pour Marguerite Duras le même désir impossible, le même cri profond de toute l'humanité. La passion hétérosexuelle n'en est pas épargnée non plus ce qui devient clair de *Moderato Cantabile*, des cris de Lol V. Stein dans *Le Ravissement* et du vice-consul dans *India Song*. Encore une fois différence et répétition trouvent leur essence. Caractéristique pour tous ces amours impossibles et pourtant vrais est donc le 'troisième' unifiant et séparant; il y a toujours un 'Marin de Gibraltar' qui fait que l'homme et la femme voyagent tous les océans pour le retrouver.

Il est frappant mais aussi logique de constater que dans *La Maladie de la Mort* il n'y a pas de marin de Gibraltar, il n'y a pas de troisième. C'est la cause de l'aridité de la condition de l'homme et la femme dans ce livre-ci. Il n'y a pas de baiser qui occupe finalement tout l'amour comme dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs*:

«Il s'est relevé. Il la lève vers lui. Il embrasse sa bouche. Le désir, dans la défaite, fou, ils en tremblent.

Ils se séparent. Il dit:

— Je ne savais pas à ce point-là.

Ils restent debout dans la chambre, les yeux fermés, sans paroles (...).

Le baiser est devenu la jouissance. Il a eu lieu. Il s'est joué de la mort, de l'horreur de l'idée. Il n'a été suivi d'aucun autre baiser. Il occupe le désir tout entier, il est à lui seul son désert et son immensité, son esprit et son corps.» (p. 134 et sq.)

3 L'Impersonnel, Dieu

Ce seul baiser obtient par son caractère total quelque chose de divin. Mais déjà avant qu'il ait eu lieu, la réflexion de leur histoire, de leur amour est dirigé vers l'impersonnel, vers Dieu:

«L'histoire du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs est la plus longue, à mesure que passe le temps, mais c'est à cause d'elle qui la garde. Elle croit qu'il se trompe, que les histoires se vivent aussi sans qu'on le sache, Qu'ils se tiennent déjà à la fin du monde, là où les destinées s'effacent, où elles ne sont plus ressenties comme étant **personnelles** ni même peut-être humaines. Des amours de collectivités, elle dit. Ça serait dû à la nourriture et à l'uniformité du monde.» (p. 98)

L'impersonnalité des histoires est également décrite par la femme comme la recherche de Dieu:

«Elle continue: Quand vous pleurez, vous pleurez de ne pas imposer Dieu. De ne pas pouvoir voler Dieu et le dispenser (...). Elle dit en pleurant:

– (...) **Dieu**, c'est cette loi, celle de toujours et de partout (...)» (p. 137)

Cette loi est l'impossibilité de l'homme de pénétrer le mystère de la femme et l'impossibilité de la femme d'abattre cette impossibilité:

«Elle dit: Cette difficulté que vous avez, elle a toujours été là dans ma vie, inscrite au plus profond de ma jouissance avec les autres hommes.

Il demande de quoi elle parle. Elle parle de cette **impossibilité**, de ce dégoût qu'elle lui inspire. Elle dit que ce dégoût d'elle-même, elle le partage avec lui. Et puis que non, ce n'est pas le dégoût. Non, le dégoût est inventé.

Elle, elle croit que c'est la chose qui est arrivée dans cette chambre comme elle serait arrivée ailleurs, cet événement universel qu'ils ne peuvent pas connaître, qu'ils ne connaîtront jamais, qui serait cachée par des ressemblances avec d'autres choses mais de si près que personne, en toute certitude, n'avait pu en isoler l'existence en tant que donnée générale de l'homme.

Tous les hommes? il demande.

Tous. Elle ajoute: Vous avez raison.» (p. 125)

Pourtant tout le monde cherche la solution de la loi divine dans la nuit. Or, ce qui se passe dans la nuit, la sexualité des gens est pour la femme du livre, qui est écrivain, la source de l'écriture. Dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs* Marguerite Duras décrit à un moment donné comment la femme se rendait, quand elle avait treize ans, pour la première fois d'un côté de la plage (vers les masses de pierres) où certaines filles allaient

pour se faire toucher par les hommes. Elle le laisse faire aussi. Dans le désir l'homme inconnu parlait de Dieu. Cette découverte d'une existence supposée de Dieu est en relation avec son écriture plus tard. Non seulement de la femme du livre mais aussi de la femme qui a véritablement écrit ce livre, Marguerite Duras:

«C'était ce qui se passait là, presque chaque nuit, qui faisait qu'un jour elle écrivait. Que même si cette connaissance n'apparaissait pas en clair à la lecture des livres qu'elle écrivait, ce serait à travers ça que ces livres voudraient dire et devraient être lus» (p. 102)

D'une façon très concrète on voit donc ici comment l'écriture est liée à Dieu par l'intermédiaire de la sexualité, la vie, les gens sur la plage.

Une autre chose qui est montrée par l'événement qui se passe vers les masses de pierre est la complicité ensuite entre la fille et sa mère, entre les femmes:

«L'enfant n'ignorait pas jusque-là que sa mère connaissait l'existence de ce lieu. (...) Ce que l'enfant n'avait pas su avant ce soir-là, c'était si cette femme avait elle aussi franchi cet équateur de l'autre versant. C'était au regard de la mère sur son enfant, ce soir-là, à ce silence entre elles, à ce rire caché qui traversait le regard de connivence inavouable qu'elle l'avait appris. Elles étaient les mêmes sur le point de ce qui se passait à cet endroit de la nuit.» (p. 103)

Le silence et le rire quand quelque chose du mystère, du charme de la vie se présente. L'homme et la femme des *Yeux bleus Cheveux noirs*, eux aussi partagent parfois le silence ou le rire quand ils trouvent qu'ils se ressemblent, quand ils sont des complices:

«(...) Ça serait dû à la nourriture et l'uniformité du monde.

Ils rient. Se voir rire les rend fous de bonheur. (...)

Après avoir ri, ils pleurent ensemble comme chaque jour.» (p. 99)

C'est que le mystère, Dieu échappe tout de suite à sa révélation, ce qui est accablant et cause des pleurs. Et c'est cela qui fait que la recherche est illimitée. Dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs* Marguerite Duras emploie le mot Dieu à plusieurs reprises. Mais aussi quand elle ne dit pas le mot Dieu, il est évident qu'il est cherché. La citation suivante est un passage très beau et effrayant dans lequel la femme cherche (métaphoriquement) le visage de Dieu:

«Il est allongé près d'elle. Elle est sous la soie noire les yeux fermés. Elle caresse les yeux, la cavité des yeux, la bouche, l'arête des méplats, le front. Elle cherche en aveugle un autre visage, à travers la peau, les os. Elle parle. Elle dit que cet amour est aussi terrible à vivre que l'immensité indienne. Et elle crie.

Elle retire ses mains du visage de l'homme de la chambre comme si elle s'y était brûlée, elle se détourne de lui, elle va se jeter contre le mur de la mer. Et elle crie.(...)

La chose arrive avec la soudaineté de la mort.

Elle appelle quelqu'un à voix très basse, sourde, elle l'appelle comme en sa présence, comme elle ferait d'un mort, au-delà des mers, des continents, du nom de tous elle appelle un seul homme avec la sonorité centrale de la voyelle sanglotée de l'Orient, celle sortie des combles de l'hôtel des Roches à la fin de cette journée d'été.» (p. 83)

Elle appelle le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Le cri du début du livre, celui du jeune étranger, poussé à voix haute, devient ici le cri bas de la femme. Leurs cris sont pareils; la voyelle de l'Orient se trouve dans 'Thala'.

Un peu plus loin la femme dit que ce mot était un nom dont elle l'avait appelé lui (le jeune étranger) et dont lui il l'avait appelée en retour, ce dernier jour. Que c'était en fait son nom à lui mais déformé par elle (p. 93). Ce cri réciproque du désir, elle l'a donc produit au moment où elle a touché sans le savoir le visage du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs, de Dieu. Car elle explique à l'homme:

«(...) que c'était son visage à lui qu'elle, elle caressait, mais que, sans doute sans s'en rendre compte, sans qu'elle le sache, elle avait cherché un autre visage que le sien. Que tout à coup cet autre visage avait été sous ses mains (...).

Elle dit:

– Je ne comprends pas, c'était comme une **apparition**, c'est pourquoi j'ai eu si peur. Elle dit qu'ils sont **de même que s'ils étaient retenus ensemble dans un livre** et qu'avec la fin du livre ils seront rendus à la dilution de la ville, de nouveau séparés.» (p. 84 et sq.)

A l'intérieur du livre les personnages se croient dans un livre comme à l'intérieur de la vie l'Homme se croit dans la vie. Marguerite Duras brouille toutes les frontières. La vérité est inconnue. Ce qui reste c'est l'émotion qui sort de la recherche de l'inconnu, qui se traduit en paroles par l'écriture. Le livre dont la femme parle ici est décrit en termes généraux dans *La Vie Matérielle* (et il apparaîtra plus loin, sur un niveau superposé dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs* comme un élément essentiel du décor, j'y reviendrai) dans un texte avec pour titre 'Le livre':

«*Le livre*, c'est l'histoire de deux personnes qui aiment. C'est ça: qui aiment sans en être prévenus.

(...) Il est trop fort, plus fort que les gens. Il n'est pas du tout organisé. Il se vit la nuit et la plupart du temps dans le sommeil (...) c'est un amour qui aime déjà, qui envahit et qui reste en deça de tout ce qu'on pourrait dire pour des raisons d'ordre religieux et qui de ce fait pourrait être proche d'un besoin de souffrance, d'une raison obscure d'avoir à souffrir pour se rappeler d'une absence sans image, sans visage, sans voix mais qui emporte le corps tout entier, comme sous l'effet de la musique, vers l'émotion qui accompagne la délivrance d'on ne sait quel poids formel.» (p. 86 et sq.)

L'intertextualité permet de comprendre pourquoi la femme crie quand elle découvre qu'elle cherche un visage qui n'est pas là.

Le dernier renvoi à Dieu et à l'écriture que je veux mentionner ici se trouve aux pages 92 et 93 des *Yeux bleus Cheveux noirs* quand l'homme questionne la femme sur l'amant aux yeux bleus cheveux noirs:

«Il ferme les yeux. Il dit qu'il revoit le hall dans la lumière de l'été. Il demande:

- Il ne voulait pas vous quitter, c'est ça?
- C'est ça, il ne voulait pas. Il ne voulait pas.
- Le crime dont vous parliez, c'était ça?
- C'était ça.
- Votre séparation.

Elle ne le regarde pas. Elle dit: Oui. Elle dit:

– Pourquoi? Allez voir... Je ne sais pas. Je ne sais pas encore, je ne saurai peut-être jamais. La beauté peut-être, elle était surprenante, incroyable. Il y avait aussi ça,

cette beauté profonde qui avait l'air d'avoir un sens, comme toujours, la beauté, lorsqu'elle déchire. Contrairement à ce que l'on pouvait penser, il venait du Nord. De Vancouver. Juif, je crois. Il était ouvert à l'idée de Dieu.

Elle dit: Peut-être l'idée du bonheur, l'épouvante.

Elle dit: Ou peut-être l'idée du désir, trop fort, terrible.»

Dieu c'est aussi celui qui fait les camps de concentration, les guerres, dit la femme (p. 133). Ce sont les Juifs qui y ont souffert le plus. Quand on lit Vancouver dans la citation ci-dessus, cela évoque tout de suite une autre référence intertextuelle: Aurélia Steiner. *Aurélia Steiner Melbourne*, *Aurélia Steiner Vancouver*: les Juifs dans les villes sans passé, des villes neutres qui ont été des lieux de refuges après la guerre. A partir de ces films (il y a encore *Aurélia Steiner Paris* dont elle n'a pas fait un film) Marguerite Duras commente dans *La Caverne Noire*⁶ l'emploi de la voix off (sa propre voix) qui, superposée aux images, est comme un appel:

«C'est un appel dans l'intérieur, un appel des morts. Ces appels c'est l'écriture. Ça a à voir avec Dieu. Encore et toujours. L'écrit a à voir avec Dieu. Je tiens à le dire ici parce que j'ai beaucoup travaillé là-dessus. Voilà ce que je peux dire: la marge qu'il y a entre le mot et la chose est cet infini, qui n'est pas préhensible jamais; on ne peut pas commencer à appeler cet infini par Dieu puisque l'infini nous échappe. Il y a entre l'écrit et son sens quant à l'individu qui se met à écrire face à Dieu la même marge, C'est croire à l'infini un langage plus adapté. Ecrire c'est appeler vers l'infini.» (Enregistré de l'entretien avec Dominique Noguez)

Dans l'écriture l'infini est appelé (car il y a un vide qui est senti). Métaphoriquement il y a différents niveaux dans l'écriture durassienne qui témoignent tous en même temps de cet appel de rencontrer l'infini: homme et femme dans l'amour, mer et terre sur la plage, esprit et matière dans l'art, corps et langage dans l'écriture («l'écriture est un dépeuplement du corps», dit-elle dans *Savannah bay, c'est toi*⁷). Ces quatre niveaux se confondent également dans les trois symboles que j'ai choisi d'interpréter (les bords de la mer, le bateau et les couleurs). En ce qui concerne les caractéristiques de l'autoportrait je terminerai avec quelques lieux particuliers dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs*.

4 Les lieux

J'ai déjà mentionné le café, lieu de rencontre de l'homme et la femme. Mais avant le café il y a un autre lieu de rencontre, cette fois-ci la rencontre avec le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs: le hall de l'hôtel. A l'intérieur de ce hall la femme rejoint le jeune étranger. De l'extérieur l'homme le 'trouve' également. C'est le lieu où on entend le cri. Au commencement on ne sait rien de plus de ce hall d'hôtel. C'est un endroit public, accessible à tout le monde (comme d'ailleurs le café) ce qui indique peut-être l'aspect général de cette rencontre: en principe cela aurait pu arriver à n'importe qui.

Mais à la fin du livre l'homme retourne encore une fois à ce hall de l'hôtel. Maintenant il y a une description de l'intérieur matériel:

«Le hall est fermé de toutes parts. Les meubles sont anglais. Des fauteuils, des tables d'acajou sombre. Il y a beaucoup de fleurs remisées dans le calme à l'abri du bruit et du vent.» (p. 136)

impossible mais pourtant présent. Dans la première partie j'ai dit que le bleu, à cause de sa nature immatérielle, n'est généralement par la nature que fait de transparence, de vide accumulé: vide de l'air (le ciel), vide de l'eau (la mer). Il faudrait ajouter le vide ou transparence des yeux. Dans *Les Parleuses* Marguerite Duras dit à propos des yeux bleus:

«Vous ne pouvez pas regarder des yeux bleus. Ça n'offre pas prise au regard. On traverse des yeux bleus. On regarde des yeux sombres. Le sombre arrête le regard.

Il offre une résistance. L'œil bleu, non. C'est sans regard, bleu. Des trous» (p. 13)
La femme et l'homme des *Yeux bleus Cheveux noirs* ont tous les deux les yeux bleus. C'est un bleu effrayant car n'offrant pas de résistance, ouvrant vers l'infini, vers l'inconnu. C'est un bleu qui fait peur:

«...ça effraie toujours un peu, des yeux aussi bleus que vos yeux...» (p. 18)

C'est l'homme qui décrit les yeux de la femme. Mais il parle en même temps de ses propres yeux et des yeux du jeune étranger. Symboliquement ils ont la même couleur des yeux. Le bleu porte en soi la supposition de l'infini. C'est aussi pourquoi parfois l'homme et la femme n'osent pas se regarder:

«Ils sont dans la crainte que leurs yeux se regardent. Il ne bougent plus. Ils sont dans la peur que leurs yeux se voient.» (p. 106)

Ils sentent donc le risque de se 'noyer' dans leur bleu.

Il est ensuite frappant de constater que dans *La Maladie de la Mort* il n'y a pas de bleu. S'il y a couleur, c'est surtout le noir, ici avec sa connotation négative de la mort sans espoir. On ne parle pas non plus des yeux dans *La Maladie de la Mort*. Il y a juste une fois une allusion aux yeux de la femme:

«Elle vous regarde à travers le vert filtré de ses prunelles.» (p. 48)

On constate que les yeux de la femme sont verts. Le vert qui est une couleur humaine, la couleur de l'éveil des eaux primordiales, de la vie, est ici en opposition avec le noir de l'homme. Dans *La Maladie de la Mort* on pourrait croire que la couleur de la mer, pour la femme, est verte, rassurante. Elle s'y retrouve. Tandis que pour l'homme la mer est noire et mortelle. Comme ils ne connaissent pas d'amour, de désir réciproque il n'y a pas de bleu non plus pour jeter un pont sur les différences. Dans *La Vie Matérielle* Marguerite Duras compare cette différence inconciliable de *La Maladie de la Mort* «une couleur sans génie, un mauvais bleu tout à coup (...) l'absence d'une ombre, partout, sur la mer et sur la terre. Et dans les yeux ce voile très doux du manque d'amour.» (p. 39)

Par un petit détour intertextuel je voudrais illustrer l'importance des yeux et la couleur de ceux-ci dans l'œuvre durassienne dès le commencement. Dans *La Vie tranquille*, son deuxième roman, Françoise, la personne principale du livre, va à la mer après la mort (le suicide) de son frère Nicolas, qu'elle aimait au-delà de ses forces d'un amour inaccessiblement profond (comme la femme et l'homme des *Yeux bleus Cheveux noirs*):

«C'est toujours des yeux de Nicolas dont je me souviens lorsque je me souviens qu'il est mort. Pas très grands, violets au soleil; des particules d'or y nageaient plus ou moins visibles suivant l'intensité de la lumière (...). Du haut de la terrasse, Nicolas pouvait voir toute la vallée de la Rissolle avec ces yeux-là et, en même temps,

le ciel qui le recouvrait (...).

Maintenant, ils sont dans le cercueil avec tout le reste, avec les pieds, les cheveux. Nicolas les a tués. Par eux le jour inondait Nicolas, la joie, l'amour aussi. Ils étaient plus que Nicolas. Peut-être n'aurait-on pas dû lui donner des yeux pareils à lui, à lui qui les a tués.» (p. 138)

Les yeux donnent la vue, capacité essentielle dans la vie qui va plus loin que la vie. Mais ce qui frappe d'abord des yeux de Nicolas c'est qu'ils sont violets. Or, cela n'est pas étonnant quand on se souvient que le violet est la couleur qui mène de la vie à la mort: Nicolas se suicidera et il est mort (comme d'ailleurs le véritable petit frère de Marguerite Duras meurt très jeune, lui aussi): le bleu n'est pas possible, même pas symboliquement.

Autre connection entre ce passage de *La Vie tranquille* et *Les Yeux bleus Cheveux noirs* est la lumière qui rend les choses plus ou moins visibles, plus ou moins sombres. Dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs* la lumière du soleil est souvent remplacée par la lumière jaune de la lampe. Tantôt la femme se met sous la lumière, tantôt elle reste dans l'ombre. Ce qui témoigne d'un mouvement constant et douteux de voir et de non-voir. Or, c'est souvent dans l'ombre, qui donne aux couleurs une teinte sombre et triste, que la beauté se découvre:

«Elle est dans l'ombre, séparée de la lumière (...). Le bleu des yeux et le blanc des draps, le bleu bandeau et la pâleur de la peau se sont recouverts de l'ombre de la chambre, celle du vert des plantes du fond des mers. Elle est là, mélangée avec les couleurs, et l'ombre, toujours triste de quelque mal qu'elle ne sait pas. Née comme ça. Avec ce bleu dans les yeux. Cette beauté.» (p. 48)

L'ombre est également répandue par le noir des cheveux:

«— Les cheveux noirs et les cheveux blonds font un bleu différent des yeux, comme si ça venait de la chevelure, la couleur des yeux. Les cheveux noirs font les yeux d'un bleu indigo, un peu tragique aussi, c'est vrai, tandis que les cheveux blonds font des yeux bleus plus jaunes, plus gris, qui ne font pas peur.» (p. 19)

Le ton des couleurs dépend donc de l'état de lumière ou de l'ombre. La lumière fait moins peur, l'ombre est plus profonde.

Un dernier parallèle entre *La Vie tranquille* et *Les Yeux bleus Cheveux noirs* est la terrasse et notamment la vue qu'elle donne et l'importance de la mer. Du haut de la terrasse Nicolas ne pouvait pas voir la mer. Et puis il est mort. L'homme de *La Maladie de la Mort* ne voit qu'une mer noire. Donc il est un mort-vivant. L'homme des *Yeux bleus Cheveux noirs* ne sait pas très bien quelle est la couleur de la mer mais il le demande de sorte que la mer pourrait prendre une couleur bleue. Et quand il aperçoit la mer de couleur noire, il distingue en même temps un bateau blanc sur cette mer. Ce qui le sauve.

La symbolique de ce bateau est très importante et j'y reviendrai dans un instant. Avant cela je voudrais insister sur la portée de la mer dans *La Vie tranquille* pour prouver sa force (métaphorique).

C'est au bord de la mer que Françoise commence à réfléchir sur sa propre existence. A partir des deuils de son oncle et de son frère, le corps mort, elle se demande qui elle est, ce corps vivant. Ce qui rend *La Vie tranquille*, ce livre de jeunesse, très fascinant

est le fait que Marguerite Duras, à travers son personnage principal, se pose ici toutes les questions qui sont à la base de ses réflexions et que ces réflexions sont directement liées à la mer; elle découvre la force mythique et éternelle de la mer, du vent, du bruit de la mer en même temps qu'elle devient consciente d'elle-même. La jeune femme de ce livre se trouve dans la nature car sur la plage elle fait un avec la mer:

«Ce qui est passé et ce qui arrivera est enfoui dans la mer qui danse, danse, en ce moment, au delà de tout passé, de tout avenir. Certains matins en longeant la mer, je sens que moi aussi en marchant, je danse.» (p. 138)

Un peu plus loin il y a une description qui montre comment la mer se personnalise pour la toucher:

«Un soir, j'ai été près de la mer. J'ai voulu qu'elle me touche de son écume. Je me suis étendue à quelques pas. Elle n'est pas arrivée tout de suite (...). Enfin, elle a glissé son doigt froid entre mes cheveux (...). Le moment où l'on traverse: on surgit dans une peur nue, l'univers de la peur (...). On est les yeux dans les yeux pour la première fois avec la mer. On sait avec les yeux d'un seul regard. Elle vous veut tout de suite, rugissante de désir. Elle est votre mort à vous, votre vieille gardienne (...). On est eau de la mer.» (p. 144 et sq.)

Le corps complètement absorbé par la mer retrouve le désir original. Dans ce livre il n'y a pas encore des niveaux plus profonds philosophique et métatextuel qui viennent plus à la surface dans les livres de maturité tel que *Les Yeux bleus Cheveux noirs*. Car ici l'histoire est dédoublée par ce que la femme du livre écrivait dans son livre. A la fin les vagues sont devenues de l'écriture:

«...au rythme calme de la mer. On se trompait jamais sur sa nature. Quand les tempêtes étaient fortes, certaines nuits, on entendait clairement l'assaut des vagues contre le mur de la chambre et leur déferlement à travers les paroles.» (p. 151)

Les paroles de l'homme et de la femme sont l'écriture du livre. La mer ne se confond plus avec le corps mais avec l'écrit. Tandis que dans *La Vie tranquille*, après réflexion mythique sur la mer et la vie, le repos est trouvé dans la vie quotidienne avec le mariage, *Les Yeux bleus Cheveux noirs* va beaucoup plus loin en acceptant de vivre «le corps laissé dans un désert avec, dans l'esprit, le souvenir d'un seul baiser, d'une seule parole, d'un seul regard pour tout un amour» (p. 87). Ce corps dans le désert, ce dépeuplement du corps, c'est l'écriture.

2 Le bateau

«Sur la terrasse (...). La mer est encore dans le noir, elle est très proche. Elle lèche le sable, elle avale, elle est douce, fluviale.

Il ne l'a pas vu arriver.

C'est un **bateau** de plaisance, blanc (...). Il l'a aperçu d'un seul coup, comme au sortir du noir, il ne l'a pas vu que lorsqu'il a été devant lui (...). Le bateau tourne et passe le long de son corps, c'est comme une caresse infinie, un adieu (...).

Le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs est parti pour toujours.»

(p. 114 et sq.)

Sur la mer encore noire, l'homme voit tout à coup un bateau blanc qui évoque en lui une émotion vive car le bateau est le jeune étranger qui part. Suffoqué il rentre dans la

chambre où il attend jusqu'à ce qu'elle se réveille. Si elle parlait du bateau il la tuerait parce qu'il ne pourrait pas supporter qu'elle sache de cet adieu. Or, elle se réveille et demande sur le bruit de la mer. Pas un mot sur le bateau:

«Elle n'a manifestement pas vu le bateau (...). Elle ignore tout du bateau parce que simplement elle dormait lorsqu'il est passé. Tant d'innocence le fait lui prendre la main et l'embrasser.

Elle ignore être devenue celle qui ne sait pas pour le bateau.» (p. 119)

Sans qu'elle le sache la femme est sauvée par l'ignorance de l'existence du bateau; et en même temps, ce bateau, symbole de la séparation de l'amant aux yeux bleus cheveux noirs qui est douloureux, est le signe de la 'réparation' entre l'homme et la femme. Car c'est après la (dis)parution du bateau qu'ils s'embrassent:

«il la désire la femme de ce café au bord de la mer (...). Ce baiser de leurs bouches s'est répandu dans tout son corps.» (p. 136)

La couleur blanc du bateau est donc emblématique pour l'idée de passage, le changement de condition qu'elle emporte. Le bateau blanc est bien symbole de la mort (celle du jeune étranger) mais aussi symbole de la renaissance (celle du désir d'elle). Finalement ils reconnaissent que cela a toujours été le même jeune étranger qu'ils ont cherché tous les deux:

«Il lui dit qu'un seul et même étranger était la cause de leur désespoir ce soir-là au bord de la mer. (...)

Il dit qu'il se trompe toujours d'histoire mais qu'en raison de leur rencontre dans ce café le souvenir du jeune étranger lui avait paru être préservé de l'erreur.»

(p. 146 et sq.)

Dans l'univers douteux (des personnages) durassien(s) seulement le jeune étranger reste un élément stable. Sur son bateau il est le symbole de désir, de séparation et de réconciliation entre les gens.

Il est donc très signifiant que dans *La Maladie de la Mort* il n'y a ni ce jeune étranger, ni un bateau: pas de passage, pas de voyage entre l'homme et la femme dans ce livre-ci. Quand l'homme de *La Maladie de la Mort* retourne de la terrasse face à la mer noire, il se dit que la femme devrait mourir, non à cause du bateau mais pour lui même:

«Vous vous dites que si maintenant à cette heure-là de la nuit elle mourait ce serait pour vous plus facile de la faire disparaître de la face du monde, de la jeter dans l'eau noire (...).» (p. 32)

Et elle, elle n'est pas 'innocente' comme la femme des *Yeux bleus*, elle est indifférente, elle a peut-être pitié de lui, pas plus. Le manque d'un 'troisième' (jeune étranger, bateau, mer) est le manque du désir, de l'amour. Le livre se termine quand la femme est partie un jour et l'homme reste seul:

«Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul et non sur l'admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare.» (p. 56)

De la femme il retient seulement ses mots: la maladie de la mort.

Les Yeux bleus Cheveux noirs prend fin pendant la dernière nuit que l'homme et la femme sont ensemble. De nouveau il y a le bateau. Maintenant à travers les paroles de l'homme qui lui raconte ce bateau qu'il a vu. Elle lui demande s'il a vu des passagers à bord. Il croit avoir vu un homme et une femme sur le bateau (p. 148): ce sont eux qui

se sont trouvés grace au bateau mais qui doivent se quitter également à cause de ce bateau qui les a amené en voyage sur les vagues de la mer pendant le temps de l'écriture.

Ainsi pourrait-on s'imaginer comment, quand on ferme le livre on verrait disparaître le bateau blanc sur la mer, avec à bord le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs, la femme et l'homme. A peine on pourrait encore distinguer le nom du bateau: Thala. De cette façon, le cri du début se confondrait totalement avec la symbolique du bateau et même avec les vagues sur lesquelles il glisse éternellement car Thala, S.Thala est aussi une anagramme de thalassa⁸, le mot grec pour désigner la mer... On entend toujours la plus belle phrase que Marguerite Duras a jamais écrite selon son opinion personnelle dans *La Vie Matérielle* (p. 34): «Ici, c'est S.Thala jusqu'à la rivière et, après la rivière, c'est encore S.Thala».

IV La littérature et le cinéma: Les Yeux bleus et Le Camion

Bien que *Les Yeux bleus Cheveux noirs* soit très différent du *Camion* il y a quand même aussi beaucoup de répétitions.

De façon générale on peut dire qu'aussi bien *Les Yeux bleus* que *Le Camion* sont des autoportraits de Marguerite Duras ce que montrent les analyses précédentes. Ces caractéristiques autoportraitistes constituent le style durassien qui fait l'unité et l'essence de son œuvre. Pour ne mentionner qu'un exemple en ce qui concerne l'emploi durassien de la langue et de la grammaire: Aussi bien dans *Le Camion* que dans *Les Yeux bleus* les phrases sont souvent dites au conditionnel qui prend une valeur hypothétique qui a pour Marguerite Duras autant de valeur réelle.

Aussi en ce qui concerne la symbolique et les métaphores durassiennes il y a une insistance correspondant dans les deux œuvres, dans le cinéma et la littérature. La mer, la côte et la plage, le bateau ou le camion, les couleurs sont partout présentes et jouent sur des niveaux différents en même temps. De façon générale encore, on constate que *Le Camion* est vraiment tourné vers l'extérieur, vers l'ensemble, vers l'amour de tout; c'est l'autoportrait d'une femme âgée et sa veillesse sublime lui donne la liberté de se détacher de la société et de dire librement ce qu'elle pense de tout. *Les Yeux bleus* est aussi l'autoportrait d'une femme âgée qui connaît la liberté de s'exprimer mais cette fois-ci son corps s'est métamorphosé en corps d'une jeune femme. Tandis que la femme du *Camion* s'exprime librement sur les aspects cosmique et métaphysique du monde, la femme des *Yeux bleus* reste plus roche de son propre corps, de la sexualité. Elle a incarné l'extérieur (la plage, le vent, la mer) dans son corps.

Les deux œuvres sont aussi des métatextes qui parlent de l'écriture. Le camion qui traverse l'écran est l'écriture qui passe et la dame du camion écrit avec son lecteur (les deux vont ensemble). La femme des *Yeux bleus* est un écrivain et elle vit l'histoire comme si elle était écrite.

Le Camion est 'la mise en scène' du processus de l'écriture qui est un processus de lecture intérieure. Dans *Les Yeux bleus* il n'y a plus cette exploration, c'est le livre.

La grande différence est bien sûr le fait que *Le Camion* est image et son tandis que *Les Yeux bleus* est l'écriture. Ici l'image et le son sont abandonnés au profit de

l'écriture. Mais, comme l'écriture est incontestablement présente dans l'image du *Camion*, dans *Les Yeux bleus* l'image, surtout l'image de la lecture, est disséminée. Ce qui montre encore une fois que l'écriture se veut vraiment totale, que l'image est dans le texte.

Or, c'est surtout dans les interruptions didascaliques des *Yeux bleus* que ce livre correspond avec *Le Camion*. J'ai déjà mentionné brièvement comment la scène où *Les Yeux bleus* devrait être jouée ressemble à la chambre noire du *Camion*. On pourrait également dire que la chambre vide de l'homme où l'écriture/l'histoire se fait est pareille à la cabine du camion. Les histoires qui se passent dans ces lieux différemment identiques se ressemblent dans leur cri d'amour; le désir est le sujet et l'objet de l'écriture.

Pour illustrer les parallèles entre ce qui se passe dans la chambre noire, la chambre de lecture du *Camion* et ce qui serait 'joué' sur la scène des *Yeux bleus* je donnerai pour terminer quelques citations des passages didascaliques de ce livre:

«Les acteurs pourraient ne pas être nécessairement des acteurs de théâtre. Ils devraient toujours lire le livre à voix haute et claire, se tenir de toutes leurs forces exempts de toute mémoire de l'avoir jamais lu, dans la conviction de n'en connaître rien, et cela chaque soir» (*Les Yeux bleus*, p. 49)

Comme *Le Camion*, *Les Yeux bleus* ne serait pas représenté, il serait lu sur la scène comme *Le Camion* est lu dans la chambre noire. Et ce serait chaque soir une première lecture. Dans *Le Camion* aussi il s'agit toujours d'une première lecture (Depardieu ne connaît pas le texte). Cette première lecture correspond au renouvellement de l'écriture sans cesse qui est rendu par le fait que la femme du camion raconte chaque soir son histoire pour la première fois. De cette manière lecture et écriture se confondent aussi bien dans *Le Camion* que dans *Les Yeux bleus*. Dans *Les Yeux bleus* même la représentation de la lecture est assimilée dans l'écriture.

Autre parallèle entre le film et le livre est la répétition des passages à l'intérieur de l'œuvre. J'ai dit dans l'analyse du *Camion* que les passages lus dans la chambre noire sont souvent repris dans les images de l'extérieur et la voix off. Dans *Les Yeux bleus* on voit un dédoublement pareil à l'intérieur de l'écrit. Par exemple la description de la soirée d'été au début du livre par l'acteur est reprise au milieu du livre par l'homme de l'histoire:

«Une soirée d'été, dit l'acteur, serait au cœur de l'histoire.

Pas un souffle de vent (...).» (p. 9)

Et à la page 87 on lit:

«Elle dort.

Il dit: C'était un soir d'une exceptionnelle douceur, pas un souffle de vent, (...).»

Il s'agit bien de la même soirée, la soirée de la rencontre du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Les répétitions, aussi bien dans *Les Yeux bleus* que dans *Le Camion* soulignent l'importance des passages dédoublés. Ainsi voit-on qu'également à l'intérieur de chaque œuvre différence et répétition créent l'essence de ce qui vient d'être dit.

La dernière analogie que je veux mentionner concerne la musique. Car il y a de la musique dans le film mais aussi dans le livre. La musique est un élément retournant et

unifiant. Dans *Le Camion* ce sont les variations sur le thème de Diabelli ou ce thème lui-même qui relient les images. C'est peut-être aussi le chant, la musique de la vie intérieure qui se rend audible dans la musique. Dans *Les Yeux bleus* c'est la musique qui fait joindre. Bien sûr il ne s'agit pas ici d'une connection des images cinématographique mais la musique dans *Les Yeux bleus* associe bien les images de la vie à celles évoquées par le spectacle:

«On entendrait une musique, elle serait classique, on la reconnaîtrait parce qu'elle aurait déjà été entendue avant le spectacle et encore avant, dans la vie. Elle serait lointaine, elle ne gênerait pas le silence, tout au contraire.» (p. 114)

Ce passage didascalique montre également comment la musique rappelle le bruit de la mer et le bruit de la vie intérieure. Mais aussi dans le récit raconté la musique joue un rôle connecteur. Cette fois-ci elle fait approcher l'homme et la femme:

«Il entend aussi la Norma. Elle éclate de rire. Il s'arrête de marcher. Il la regarde rire, il est émerveillé par ce rire. Il se rapproche d'elle. (...)

Quand il écoute la Norma, elle embrasse ses mains, ses bras. Il laisse faire.» (p. 69 et sq.)

On voit donc même dans le livre l'importance de la musique pour unir et rappeler des choses lointaines.

A la fin de *La Maladie de la Mort* Marguerite Duras ajoute quelques indications scéniques qui dans *Les Yeux bleus* sont entrelacées dans le récit. Il est alors signifiant de constater que dans cette pièce il n'y aurait pas de musique: il n'y a pas de rappel de la confusion lointaine, il n'y a pas de rapprochement possible entre l'homme et la femme.

Mais comme dans *Les Yeux bleus* et *Le Camion* il s'agirait d'une lecture qui remplacerait le jeu.

Il est vrai qu'en comparant *Les Yeux bleus* au *Camion*, j'ai fait comme si le théâtral était identique au cinématographique. Je crois que cela se justifie vue l'importance de la lecture dans les deux cas. Il ne s'agit pas de la présence où la qualité du jeu des acteurs. Il s'agit d'une qualité de la lecture, une qualité de voix, du bruit de la mer et de la musique. Ses éléments peuvent être pareils dans le théâtre et dans le cinéma.

Ce qu'on ne peut pas montrer dans le théâtre ce sont les images de la vie extérieure, l'image du paysage, des bâtiments, de la plage et de la mer qui se confondent avec ce qui se passe à l'intérieur. C'est la raison pour laquelle Marguerite Duras ajoute à la fin de *La Maladie de la Mort* également des indications cinématographiques:

«Si je devrais filmer le texte, je voudrais que les pleurs sur la mer soient montés de telle sorte qu'on voie le fracas de la blancheur de la mer et le visage de l'homme presque en même temps. Qu'il y ait une relation entre la blancheur des draps et celle de la mer. Que les draps soient déjà une image de la mer. Cela à titre d'indication générale.» (p. 61)

On voit que l'image de l'intérieur (les draps) se confond avec l'image de l'extérieur (la blancheur de la mer). Maintenant que les draps sont vides (la femme n'est plus là), l'homme voit la blancheur de la mer. C'est un changement de condition, indiqué par la couleur blanche qui implique aussi la seule possibilité de vivre ce changement: la perte:

«Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu.» (p. 57)

Si Marguerite Duras avait ajouté ou intégré des indications cinématographiques⁹ dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs* il y aurait sans doute de la musique. Et puis il y aurait peut-être une lecture dans le hall de l'hôtel, reprise partiellement dans la voix off sur des images de la chambre vide où une jeune femme est couchée sur des draps blancs et sur des images de l'homme qui se trouve sur la terrasse contemplant la mer. Parfois il marcherait sur la plage. Parfois il entrerait dans un bar avant de retourner dans la chambre vide. L'image finale serait un bateau blanc sur une mer bleue pendant qu'on entendrait le voix de Maria Callas qui chante la Norma...

Evidemment c'est une interprétation personnelle mais elle indique peut-être la force cinématographique des livres de Marguerite Duras qui rend son écriture tellement forte mais qui n'est possible qu'après qu'elle a fait effectivement des films. C'est comme il est dit dans *Le Camion* qu'on ne peut pas savoir avant d'y aller:

Dans la chambre noire:

«Gérard Depardieu:

On ne pouvait pas savoir avant d'y aller que c'était vide. Avant de faire une chose, comment savoir que ce n'était pas la peine de la faire...?

(temps)

Ceux qui n'y sont pas allés, est-ce qu'ils le savent?

Marguerite Duras:

(temps)

Non.»

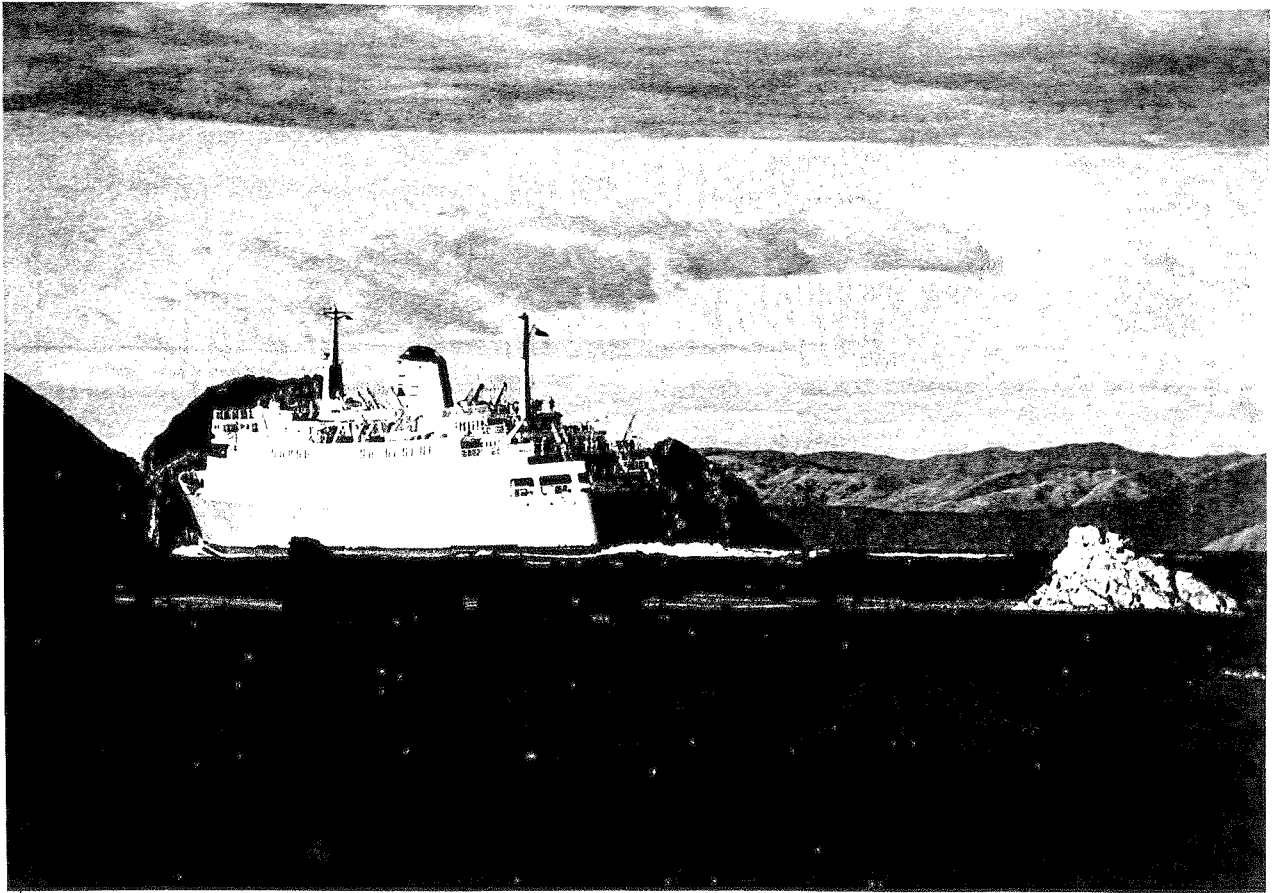
Or, Marguerite Duras sait que cela n'est plus la peine de faire du cinéma de la façon qu'on l'a fait, qu'elle l'a fait. Mais le cinéma n'est pas mort, il est en pleine vie à l'intérieur de l'écrit de la même manière que l'écrit battait au cœur du cinéma.

Notes

- ¹ C'est dans la vidéocritique *La Caverne noire* que Marguerite Duras parle longuement sur l'écrit et sur Dieu (voir plus loin dans mon analyse).
- ² Une adaption radiophonique de *La Maladie de la Mort* est faite par Peter Handke, réalisée par Radio Sarrebruck en 1982. Pour les aspects intermédiaux cf.: «Le texte durassien à l'épreuve de la transposition sonore», *Texte et médialité*, op. cit. p. 377 et suivantes.
- ³ *Magazine littéraire*, op. cit. p. 24.
- ⁴ Quand j'analyse ici la façon dont Marguerite Duras 'pervertit' l'héritage de la rhétorique et de la grammaire classiques (premier point de l'autoportrait de Bellour) je me borne aux expressions primitives qui se manifestent dans l'œuvre durassienne. Bien sûr il y a maints exemples qui témoignent d'une autre 'attaque' de la grammaire: son écriture d'urgence dont j'ai parlé dans la première partie. En guise d'illustration une citation du début des *Yeux bleus Cheveux noirs*:
«Pas un souffle de vent. Et déjà, étalé devant la ville, baies et vitres ouvertes, entre la nuit rouge du couchant et la pénombre du parc, le hall de l'hôtel de Roches.» (p. 9)
On voit que «le mot compte plus que la syntaxe.» (*Les Parleuses*, p. 11). Car, bien que la grammaire suive de loin, ce sont les mots qui s'imposent d'abord. Parfois cela donne lieu à des ambiguïtés qui rendent par exemple la traduction de ses livres assez difficile: est-ce que le mot 'entre' est ici une préposition ou un verbe?
- ⁵ La transhistoricité (dernier point de Bellour) de l'œuvre durassienne se reflète donc dans la reprise intertextuelle et intermédiaire des thèmes archaïques dont ce cri est le plus important.
- ⁶ Vidéocritique, op. cit.
- ⁷ *Savannah Bay, c'est toi*, op. cit.
- ⁸ C'est dans *Les Lieux de Marguerite Duras* qu'elle explique:
«C'est très tard, oui, c'est très tard que je me suis aperçu que ce n'était pas S. Thala, mais Thalassa (...). Ce n'était absolument pas voulu, en l'écrivant (...). Ça me fait plaisir quand je découvre ça, les choses que je n'ai pas voulues, ces accidents, si vous voulez.» (p. 85).
- ⁹ Dans son dernier roman qui vient de paraître, *L'Amant de la Chine du Nord*, les indications cinématographiques sont effectivement intégrées dans le récit: ce livre est un film. Marguerite Duras le dit explicitement au début de l'écrit. On suit l'enfant du livre comme si on marchait derrière elle, la caméra à la main. Régulièrement l'auteur renvoie au cinéma dans des notes mais aussi à l'intérieur du récit où elle donne des indications pour l'image, le son et la musique (par exemple p. 28: « En cas de cinéma on aura le choix. Ou bien on reste sur le visage de la mère qui raconte sans voir. Ou bien on voit la table et les enfants racontés par la mère. L'auteur préfère cette dernière proposition. »).



Le bord de la mer



Le bateau

En guise de conclusion

Maintenant que j'arrive au bout de mon interprétation d'une partie de l'œuvre durassienne, il est devenu clair que son style est un réseau dense de différences et de répétitions, un réseau qui se fait par des références intertextuelles et des influences intermédiaires. De cette manière Marguerite Duras travaille à ce qu'elle sent comme essentiel dans la vie. Ses œuvres se placent alors dans une perspective herméneutique selon Paul Ricoeur, point de départ de mon interprétation. On voit également que, selon l'interprétation de Gilles Deleuze de l'œuvre de Marcel Proust, Marguerite Duras poursuit de sa façon à elle la recherche de Proust. Il y a des thèmes et des champs d'intérêt qui s'entrecoupent chez ces deux grands écrivains modernes. N'empêche que l'art reste toujours un paysage individuel qui se rend de plus en plus conscient de son individualité.

Ce paysage individuel nous conduit à l'autoportrait tel qu'il est défini par Raymond Bellour et dont les caractéristiques se retrouvent dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dans la partie sur le cinéma durassien j'ai essayé de montrer comment l'autoportrait est reflété dans les deux courts métrages *Césarée* et *Les Mains négatives* et ensuite dans *Le Camion*.

Le cinéma durassien se caractérise surtout par l'emploi du son off qui fait que (dans les films cités) l'image sur l'écran devient lisible sur d'autres niveaux et qui rend les films très poétiques. D'autant plus que par la superposition des deux couches les symboles s'interpénètrent également. Dans la symbolique durassienne j'ai choisi trois symboles primordiaux, qui sont la mer et le bord de la mer, le bateau et les couleurs dont finalement le noir, le blanc et le bleu sont les plus importantes.

Dans *Le Camion* il n'y a pas de bateau mais il y a le camion qui passe. Pourtant le camion n'est pas un symbole de mort (que le bateau peut être dans un certain sens). Le camion transporte l'écriture du monde. C'est que *Le Camion* est un film sur la production et la lecture de l'écriture. Ce qui rend le film plus complexe que les courts métrages car les images de l'extérieur et la voix off sont d'abord lues de l'intérieur dans la chambre de lecture.

Au cours des années '70 le projet cinématographique prend peu à peu sa fin jusqu'à ce que Marguerite Duras aboutisse à l'écran noir au début des années '80 (*L'Homme Atlantique*). C'est alors que l'écriture renaît qui dès lors se confesse de plus en plus en même temps que les aspects autobiographiques se révèlent. Mais ce qui importe c'est que l'autoportrait et les symboles visent de plus en plus à un désir de l'écriture totale. *La Maladie de la Mort*, *Les Yeux bleus Cheveux noirs* et *La Pute de la Côte normande* témoignent de ce désir.

Dans l'écriture tout se trouvera confondu en même temps: l'homme et la femme dans l'amour, la terre et l'eau sur la plage, esprit et matière dans l'art, qui pour Marguerite Duras est l'écriture pleine d'images cinématographiques et d'indications scéniques pour la lecture. Dans l'écriture corps, langage, nature et Dieu se rejoignent dans un même désir archaïque de l'homme qui se trouve devant l'immensité des choses et qui ne peut que crier, pleurer, rire ou se taire...

Postface

Automne 1991. Je viens de relire le travail de ces dernières semaines. C'est fait. J'ai parcouru un trajet dans l'univers de Marguerite Duras. Tantôt je me suis trouvée dans la cabine du camion, dans la chambre noire, écoutant les paroles et regardant les images du monde durassien. Tantôt je me suis tournée vers l'extérieur pour me laisser guider par des théories et des idées plus générales, notamment en ce qui concerne l'autoportrait et les symboles. Maintenant je descends de ce camion; je ne sais pas comment la route se poursuivra mais grâce à Marguerite Duras j'ai avancé et j'oserai avancer dans l'avenir.

Evidemment Marguerite Duras n'est pas la seule que je veux remercier ici, car il y a d'autres gens sans lesquels je n'aurais jamais pu faire ce travail de façon pareille: d'abord mes directeurs de recherches qui m'ont encouragée et conseillée dans plusieurs entretiens, des coups de téléphone et des lettres. Je remercie également mes parents qui m'ont soutenue et m'ont donné la possibilité de faire des études. Finalement je remercie tous mes ami(e)s avec lesquels nous avons toujours discuté et réfléchi sur toutes les choses que nous avons étudiées (et vécues) ces dernières années et dont l'inspiration et l'aide réciproques ont été très importantes et enrichissantes.

P.P., Amsterdam, septembre 1991

Bibliographie

Sélection des livres de Marguerite Duras

- La vie tranquille*, Ed. Gallimard 1944.
Un barrage contre le pacifique, Ed. Gallimard 1950.
Le Marin de Gibraltar, Ed. Gallimard 1952.
Les petits chevaux de Tarquinia, Ed. Gallimard 1953.
Moderato Cantabile, Ed. de Minuit 1958.
Hiroshima Mon Amour, Ed. Gallimard 1960.
Les Parleuses, Ed. de Minuit 1974, avec Xavière Gauthier.
Le Camion, Ed. de Minuit 1977.
Les Lieux de Marguerite Duras, Ed. de Minuit, avec Michelle Porte.
Le Navire Night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Mercure de France, 1979.
L'Eden Cinéma, Mercure de France 1979.
Les Yeux verts, Cahiers du Cinéma 1980.
La Maladie de la mort, Ed. de Minuit 1982.
L'homme atlantique, Ed. de Minuit 1980.
Outside, Ed. Albain Michel 1981/ P.O.L. 1984.
L'Amant, Ed. de Minuit 1984.
Les Yeux bleus Cheveux noirs, Ed. de Minuit 1986.
La Pute de la Côte normande, Ed. de Minuit 1986.
La Vie matérielle, P.O.L. 1987.
Emily L., Ed. de Minuit 1987.
Zwart haar, blauwe ogen, trad. Jan Versteeg, Van Gennep Amsterdam 1987.
L'Amant de la Chine du Nord, Gallimard, Paris 1991.

Sélection des films de Marguerite Duras

- Hiroshima mon Amour*, film: Alain René, Scénario: Marguerite Duras, distr. par Argos films e.a., 1959.
Nathalie Granger, distr. par Films Molière 1972.
La Femme du Gange, distr. par Benoît-Jacob, 1973.
India Song, distr. par Films Armorial 1975.
Son nom de Vénise dans Calcutta désert, distr. par Benoît Jacob 1976.
Baxter, Véra Baxter, distr. par N.E.F. Diffusion 1976.
Des journées entières dans les arbres, distr. par Benoît Jacob 1976.

Le Camion, distr. par D.D. Productions 1977.
Le Navire night, Films du Losange 1978.
Césarée, Films du Losange 1979.
Les Mains négatives, Films du Losange 1979.
Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne, Films Paris-Audiovisuels 1979.
Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver, Films du Losange 1979.
Agatha et les lectures illimitées, prod. Berthemont 1981.
L'homme atlantique, prod. Berthemont 1981.
Dialogues de Rome, prod. Coop. Longa Gittata, Rome 1982.

Documentaires et Vidéographiques

Entretiens avec Dominique Noguez, Editions vidéographique critique; Ministère des relations extérieures 1983:
La Couleur des mots (sur *India Song*);
Le Cimetière Anglaise (sur *Son nom de Vénise dans Calcutta désert*);
La classe de la violence (sur *Nathalie Granger*);
La dame des Yvelines (sur *Le Camion*);
La caverne noir et Work and Words (sur *Césarée, Les mains négatives et Aurélia Melbourne/Vancouver*).
Les Lieux de Marguerite Duras I + II, La Sept 1977.
Savannah Bay, c'est toi, film de Michelle Porte sur *Savannah Bay*, INA 1983.
Marguerite Duras, dans la série 'moderne schrijvers', N.O.S. 1990.

Etudes et textes sur Marguerite Duras

Ames, Sanford S.: *Remains to be seen, essays on Marguerite Duras*, Peter Lang Publ. New York 1988.
 Armel, Alette: *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, Paris 1990.
 Bajomee, Danielle: *Duras ou la Douleur*, De boeck-Wesmael, Bruxelles 1989.
 Bajomee, Danielle et Heyndels, Ralph: *Ecrire dit-elle*, Ed. de l'université de Bruxelles, Bruxelles 1985.
 Borgomano, Madeleine: *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Ed. Albatros, Limonest 1985.
 Borgomano, Madeleine, *India Song*, L'Interdisciplinaire, Paris 1990.
 Lacan, Jacques, Duras, Marguerite, Blanchot, Maurice, Mascolo, Dionys, Gauthier, Xavière e.a.: *Marguerite Duras*, Ed. Albatros, Paris 1979.
 Ropars Wuilleumier, Marie-Claire: *Le texte divisé*, P.U.F., Paris 1981.
 Safranek, Ingrid: *Jalons pour une herméneutique durassienne*, Université de Zagreb 1990.
 Tison-Braun, Micheline: *Marguerite Duras*, Rodopi, Amsterdam, 1985.

- La revue des sciences humaines*, numéro spécial sur Marguerite Duras, no. 202, avril/juin 1986, Ed. Université de Lille 1986.
- Magazine littéraire*, numéro spécial sur Marguerite Duras, no. 278, juin 1990.
- Cahiers du Cinéma*, «Dans les jardins d'Israël il ne fait jamais nuit», entretien de Serge Daney avec Marguerite Duras, no. 374, Paris 1985.
- Cahiers du Cinéma*, «J'ai toujours désespérément filmé», entretien libre par Marguerite Duras, no. 426, Paris 1990.
- Filmfaust*: «Den ton des schwarzen bildes betrachten», entretien avec Marguerite Duras, no. 26, 1982.

Œuvres théoriques

- Andrew, Dudley: *Concepts in filmthéorie*, Oxford University Press 1984.
- Aumont, Jacques e.a.: *Analyse des films*, Nathan, Paris 1989.
- Bellour, Raymond: *L'Entre-Images*, La Différence, Paris 1990.
- Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles*, Robert Lafont/Jupiter, Paris 1969/1982.
- Chion, Michel: *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Ed. de l'Etoile, Paris 1982;
- Le son au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Ed. de l'Etoile, Paris 1985;
- L'audio-vision*, Nathan, Paris 1990.
- Deleuze, Gilles: *Image-mouvement*, Ed. de Minuit, Paris 1983;
- Image-temps*, Ed. de Minuit, Paris 1985;
- Proust et les Signes*, P.U.F., Paris 1964/1986.
- Grivel, Charles e.a.: *Dialog der Texte*, Wiener slawistischer Almanach, Vienne 1983.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, Paris 1975.
- Marie, Michel e.a.: *Lectures du film*, Ed. Albatros, Paris 1980
- Müller, Jürgen e.a.: *Texte et médialité*, Mana VII, Mannheim 1987.
- Ricoeur, Paul: *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, Ed. du Seuil, Paris 1969;
- Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Coll. Esprit/ Seuil, Paris 1986.

Table

Avant-propos	9
Introduction: L'Herméneutique	11
I Le Conflit des Interprétations (Ricoeur)	11
II Qu'est-ce qu'un texte; intertextualité et intermédialité	12
III Cinéma et littérature, le choix du corpus d'étude	13
Notes	15
Première partie: introduction générale	
Marguerite Duras 'fille spirituelle' de Marcel Proust	17
I Proust et les Signes	
1. Les signes et l'essence	17
2. Le style, différence et répétition	18
3. Le rayonnement sur d'autres domaines	20
4. La mémoire	20
5. L'intelligence et l'amour	22
6. L'hermaphrodisme initial et l'inceste	22
7. Plus important que le philosophe le poète	23
8. Antilogos	24
II L'Entre-Images, entre l'image	
1. Le cinéma proustien	25
2. L'autoportrait	27
III Jalons pour une herméneutique durassienne	
1. Les symboles	31
2. Le bord de l'eau et le bateau: l'osmose et le passage	31
3. Les couleurs	33
Notes	38
Deuxième partie: Le cinéma	
Césarée, Les Mains négatives, Le Camion	41
I Le texte nécessite l'image, l'image évoque le texte	
1. Le désir de l'image dans le texte	41
2. Destruction et résurrection	42
II Le cinéma: l'audio-visuel	
1. Le son off – l'image lisible	43

III	Césarée et Les Mains négatives	
	1. L'autoportrait	44
	2. Les symboles	47
IV	Le Camion	
	1. Le film	51
V	L'autoportrait et les symboles à travers les éléments du film	
	1. Le conditionnel	52
	2. La chambre noire – l'intérieur	53
	3. Les terrains vagues – l'extérieur	54
	4. Le camion – le moyen de transport	56
	5. Le chauffeur du camion	57
	6. La dame du camion	58
VI	Les trois films	62
	Notes	63
Troisième partie: La littérature		
	La Maladie de la Mort, Les Yeux bleus, Cheveux noirs et La Pute de la Côte normande	65
I	L'écran noir, la page blanche	
	1. La renaissance de l'écriture	65
	2. La Maladie, les Yeux bleus, la Pute	65
II	Les Yeux bleus et l'autoportrait	
	1. Le cri transhistorique	67
	2. Le corps, la mort, l'hermaphrodisme	68
	3. L'Impersonnel, Dieu	72
	4. Les lieux	75
III	Les symboles: interprétation	
	1. Le bord de la mer et les couleurs	77
	2. Le bateau	80
IV	La littérature et le cinéma: Les Yeux bleus et Le Camion	84
	Notes	86
	Conclusion	87
	Post-face	89
	Bibliographie	91