

Treizième année, Numéro 28, Automne-Hiver 2018-2019, publiée en Hiver 2019

La réécriture comme écriture créatrice dans l'œuvre filmique de Marguerite Duras

HOSSEINI Ronak

Doctorante

Université Azad Islamique de Téhéran, branche centrale

E-mail: ronak.hosseini2@gmail.com

ZIAR Mohammad

Maître-assistant

Université Azad Islamique de Téhéran, branche centrale

E-mail: mohaziar@yahoo.fr

(Date de réception: 08/10/2017 – date d'approbation: 01/03/2019)

Résumé

Le passage du travail d'écrivain à celui de cinéaste pose immédiatement la question du genre et des conventions romanesques et filmiques. Il oblige l'écrivain à se situer par rapport à ces formes d'expression. À ce niveau général, se manifeste déjà l'attitude systématiquement subversive de Duras, qui s'attaque à tout système pré-établi, toute convention, toute forme de catégorisation. Son écriture en particulier dans *L'Amour* – le dernier texte écrit dans le *cycle indien* – est dépourvue de syntaxe générale et de sujet (narrateur) au bénéfice de l'impersonnel afin de manifester un monde indicible, dans lequel nous sommes libérés des contraintes données par la loi et structurées par le système du langage. Après cette expérience d'écriture, il semble qu'elle ait quitté le champ littéraire pour son entreprise d'écriture dans un autre champ: le cinéma. Mais pour continuer, cette fois, son chemin dans l'écriture inachevée. Dans cet article nous allons montrer comment l'écriture filmique est, pour Duras, une voie pour suivre l'évolution de l'écriture qui finira par détruire le texte précédent afin de faire venir le *texte* qui ne s'écrit pas.

Mots—clés: Texte, Réécriture, Destruction, Image, Son, Vide, Noir.

Marguerite Duras affirme qu'elle est devenue cinéaste parce qu'elle n'aimait pas les films tirés de ses romans. Cette affirmation exprime une volonté nette de faire un autre cinéma, résolument en marge de cinéma «commercial» et «milliardaire», comme elle se plaît à le nommer avec dérision. En effet l'aventure cinématographique de Marguerite Duras, de *La Musica* à *L'homme Atlantique*, semble obéir à une certaine «logique de destruction», (Drissi, 2012). Le travelling de *Navire Night* où les images défilantes n'ont rien à voir avec ce que la voix off raconte, ou encore l'écran noir du débat de *L'homme Atlantique*, sont les manifestations figuratives de sa vision radicalement différente de la conception traditionnelle du 7^e art. L'écriture de Marguerite Duras franchit en effet les limites des genres littéraires, faisant passer le texte du théâtre au roman et même au poème. Mais elle ne respecte pas non plus les frontières qui séparent l'écriture des livres de ce que l'on nomme – métaphoriquement – «écriture» filmique. Le texte qui subsiste alors, parlé et non plus écrit, fragilisé par son passage à travers la voix humaine, tend à s'abolir aussitôt que produit, sans plus laisser de traces.

Duras met en œuvre une aventure d'écriture dans un passage diachronique de la littérature au cinéma. C'est dans ce passage que nous pouvons remarquer une évolution de l'écriture qui lui est propre: son écriture filmique ne peut être séparée des textes écrits, puisqu'elle ne s'opère que sur le va-et-vient entre le texte écrit et le texte filmique en traitant la même histoire héritée des textes précédents dans l'influence réciproque de la littérature et du cinéma.

Cet article a donc pour objet d'aborder les questions suivantes: en quoi le texte filmique de Duras pourrait-il être considéré comme l'envers et par conséquent le complément de son texte écrit? Et comment le cinéma qui en résulte est-il indissociable d'un travail sur le langage visant à faire advenir le réel – à savoir le «texte à venir» selon les mots de Blanchot (Blanchot, 1959: 36)? Nous partirons de l'hypothèse selon laquelle le cinéma durassien, bien que passant pour difficile, exigeant, obscur et même

dérangeant, révèle certains de ces secrets si on l'aborde en tenant compte du texte littéraire.

Nous utiliserons ici le terme de «réécriture» pour désigner l'écriture filmique de Duras, en la distinguant de l'adaptation. Comme tous les textes filmiques de Duras se font en quelque sorte par ressemblance ou par répétition au niveau de la matière sémantique, ils effacent l'identité sémantique des éléments par la divergence de leur montage et par la redistribution des signes. Cette «réécriture» est orchestrée en deux mouvements: la mise à l'écart et la mise à mort.

1-Le passage du texte écrit au texte filmique: de l'adaptation à la réécriture

En général, environ de quinze à trente pour cent des films narratifs – des premiers films muets aux films contemporains – sont adaptés d'œuvres littéraires. Dans le domaine du cinéma, on a l'habitude de distinguer «le scénario original» de «l'adaptation», celle-ci étant liée par une même matière sémantique avec l'œuvre qui lui sert de point de départ. Le cinéma et la littérature partagent bien un même destin: produire un sens. Ils ont déjà leur expressivité propre – image et mot – puisqu'ils ont des sens préexistants et qu'ils sont des morceaux du monde et de la langue. Autrement dit, «le cinéma et la littérature sont, par nature, condamnés à la connotation, puisque la dénotation vient toujours avant leur entreprise artistique.» (Metz, 1972: 80).

Pourtant, il y a une différence importante entre le cinéma et la littérature sur le plan de «l'expressivité esthétique», pour reprendre les mots de Christian Metz. Dans le cinéma, l'expressivité esthétique se greffe sur une «expressivité naturelle et première», celle du monde, celle des êtres ou celle des choses que nous montre l'image. Mais en littérature, l'expressivité se greffe, non pas sur une véritable expressivité naturelle, mais sur une «signification conventionnelle» très largement inexpressive, celle de la langue. (Metz, *Op. cit.*: 81)

Certes, dans le cas de l'adaptation, bien que le texte filmique et le texte écrit soient soumis à la même matière sémantique et au même impératif de l'ordre successif, leur différence de matière d'expression s'impose: «Le récit écrit, par sa matière de l'expression unique, travaille selon la franche linéarité du mot après mot, le récit filmique, lui, tresse dans la consécution plusieurs matières de l'expression.» (Gardies, 1980: 17).

Dans la majorité des adaptations pourtant, l'œuvre cinématographique ne relève pas de la destruction de l'œuvre originelle et littéraire – destruction nécessaire en raison de la différence de matière d'expression du texte filmique –, non plus que de l'écriture créatrice; le film adapté n'a généralement qu'un but: traduire des signes littéraires en images et en sons par les moyens techniques cinématographiques. Le cinéaste qui réalise un film d'après une œuvre littéraire le considère comme une succession d'images, une simple reproduction des apparences qui lui interdisent les pouvoirs de la création littéraire et de l'écriture créatrice; de sorte que beaucoup de films adaptés de chefs-d'œuvre littéraires commencent par décrire les histoires originelles en travaillant selon leur ordre linéaire mais n'atteignent pas à la signification des œuvres elles-mêmes en raison du respect avec lequel ils les suivent.

Par contre, le grand cinéaste Alfred Hitchcock, qui adapte en majeure partie des romans anglais médiocres, réussit dans ses films grâce à une écriture filmique particulière, loin de l'ordre des œuvres littéraires. André Bazin, défenseur du cinéma et de son autonomie, paraît confirmer que l'adaptation serait comme le passage «de l'écriture à l'image» considérant le cinéma comme une machine à monter des images d'après la signification déjà élaborée par l'œuvre littéraire (Bazin, 1985: 46). Il considère ainsi l'œuvre de Bresson comme exemplaire à cet égard: en effet Bresson, avant de filmer le *Journal d'un Curé de campagne* de Georges Bernanos, déclare que «son intention est de suivre le livre page par page sinon phrase par phrase» (Bazin, *Op. cit.*: 82). Comme nous le voyons, l'adaptation veut dire, pour Bresson, la mise en image de l'écriture de

l'œuvre littéraire, en empruntant ou en imitant, ce que ne pourrait pas être l'écriture créatrice.

Ainsi, le film adapté est très souvent jugé par rapport à une expression littéraire en pleine mutation, et ce jugement, fondé sur la référence à la littérature, c'est-à-dire sur la supériorité des signes littéraires, continue à enfermer le film dans des limites qui consacrent son infériorité. Cela nous montre bien que la différence des deux systèmes est totalement ignorée au niveau du processus de la signification. A l'égard de ce problème insoluble, le texte filmique de Duras apparaît comme une réponse. En effet l'originalité de Duras réside en ceci que l'écriture créatrice tient sa place dans les textes filmiques. La scénariste se refuse sans détours à adapter ses textes écrits; partant, elle réécrit chaque film en images et sons pour détruire justement le texte écrit qui le précède:

Si vous aviez à me définir, je pense que c'est là qu'il faudrait chercher. Dans ce pari, dans le pari que je prends contre moi-même, de défaire ce que j'ai fait. C'est ce que j'appelle avancer. De détruire ce que j'ai fait. (Duras, 2001: 109)

Dans cette réécriture créatrice, le texte écrit se présente comme la trace qui est en train de disparaître. Sa nouvelle écriture filmique, la «réécriture», brise le rapport traditionnel en détruisant la frontière des deux systèmes textuels:

En une démarche tout à fait singulière, elle (Duras) a commencé par réécrire en quelque sorte certains de ces livres par les moyens du film. Mais en les réécrivant ainsi, elle s'engageait dans une opération qui, bien moins qu'à les faire, revenait à les mettre à la question: à tenter de les épuiser comme si elle exigeait d'eux un impossible achèvement, et dans une autre dimension. (Mascolo, 1975: 110)

En quoi l'écriture filmique/réécriture de Duras devient-elle donc écriture créatrice? C'est que, d'une part, le film durassien est une création totale sur

le plan de l'expression cinématographique, c'est-à-dire au niveau de l'ensemble de signifiant. Dans un sens, son film est indifférent au texte (écrit) précédent, tandis que d'autres films adaptés tentent de suivre le texte original phrase par phrase pour mettre en images tout ce qui a été écrit. Mais d'autre part, une obsession tisse le réseau d'intertextualité réversible dans sa réécriture. Cette obsession est un désir qui veut écrire ce qui a déjà été écrit, comme le note avec subtilité Maurice Blanchot: «Pour écrire, il faut déjà écrire» (Blanchot, 1955: 36).

Si chaque texte est une réécriture des autres textes du «cycle indien», le texte filmique devient un champ idéal pour réécrire doublement ce qui a été déjà écrit en manipulant séparément deux matériaux (image et son). Par exemple, la bande-son de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* est entièrement la réécriture de celle d'*India Song*, au sens propre du terme, du premier jusqu'au dernier mot, et pourtant la bande-image des deux films diverge. L'écriture filmique de Duras renforce et détruit bien le texte précédent dans sa forme réécrite. Cette réécriture effectue donc radicalement la destruction des textes durassiens.

2. La réécriture comme écriture créatrice

a- Le film écartelé: film d'images et film de sons

Après la découverte de l'enregistrement du son, la conception classique du cinéma s'est perpétuellement développée en mettant l'accent sur la priorité de l'image. Jean Mitry l'a clairement proclamé dans *Esthétique et psychologie du cinéma*: «Le vrai texte au cinéma, c'est la bande-image» (Mitry, 1963: 45). Cela veut dire que l'image engendre la signification au cinéma, tandis que le son a pour raison d'être de transformer l'image en image parlante.

En revanche, au cours des années 50 et 60, nous pouvons trouver une autre pratique dans un certain nombre de films, rattachés à la «Nouvelle Vague» et appelés «films d'auteur». Dans les films de la «Nouvelle Vague», la bande-son a souvent une forte présence (le commentaire et le monologue

sont énoncés sous la forme de «voix off». La fréquence de l'usage systématique de la «voix off» renverse le rôle privilégié de l'image selon la conception traditionnelle. En 1960, le film d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, réalisé d'après un scénario de Duras, peut être considéré comme une réussite dans l'utilisation de la «voix off». Ce film a fortement montré la présence du son, mais il s'agissait là encore d'intégrer le son, voix off, dominante dans les longs monologues initiaux de ce film; cela n'a pas du tout correspondu aux images montées dans les plans initiaux, mais ces voix provenaient de l'image des personnages des plans à venir.

Treize ans plus tard, Marguerite Duras a réalisé un film (*La femme du Gange*) sous une forme expérimentale qui était basée totalement sur «l'asynchronisme» de l'image et du son. Nous y trouvons une conception totalement différente du film, de la voix off en particulier par rapport à la théorie traditionnelle: partant de l'autonomie de la voix, *La Femme du Gange* s'articule en deux films, entre lesquels s'impose une distance, un espace de négation où ils opèrent l'un contre l'autre grâce aux effets de «l'asynchronisme» total (Duras. 1973: 25). Après ce film, Duras continue encore à instituer deux épisodes en un film en manipulant séparément l'image et le son. Par exemple, *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* pourraient former un seul film au niveau de la bande-son (voix), se décomposant en suivant l'écart entre l'image et le son.

Dans les films de Duras, l'histoire est racontée/montrée par cet espace asynchronisé. Autrement dit, cette histoire naît entre deux films, dans leur écart. Il y a un espace vide qui fait participer le spectateur en donnant un fil à l'histoire tout en traversant le décalage entre deux systèmes (l'image et le son). En fait, Duras abolit la frontière entre la littérature et le cinéma en transgressant la conception habituelle du cinéma. Elle fait de son film un champ d'écriture expérimental, ce qui a toujours été son but dans la littérature.

b- Résurrection ou destruction

Renonçant successivement, au cours d'une expérience ascétique très frustrante pour le lecteur, à l'attrait des histoires romanesques, à l'individualité des personnages, à la richesse du vocabulaire et même aux ressources de la syntaxe, Duras a conduit, sans hésiter, son œuvre jusqu'au dénuement absolu, celui même de la mendiante indienne, son guide et son icône, qui dépourvue de nom, marquée par une pauvreté sans limites, quitte famille et pays, perd ses cheveux et sa féminité, abandonne son enfant. Et, toute mémoire abolie, sans possibilité de communiquer, faute de connaître la langue étrangère, elle se trouve dépouillée même de la parole.

Mais cette entreprise de destruction systématique et radicale du roman et de l'écriture accule l'œuvre à une situation sans issue. C'est alors que s'opère la conversion au cinéma, qui apparaît d'abord comme un sursaut de vie. Parvenue au point limite, l'écriture aurait pu s'abolir dans le silence. Pour continuer, quand même, à exister, l'écriture se métamorphose et devient cinématographique. Cette métamorphose de l'écriture pourrait d'abord passer pour une renaissance. Dans le dénuement de fin du monde auquel parvient le roman, les images réintroduisent mouvement, lumière et couleurs. Et cette vie retrouvée procure au spectateur l'intense «impression de réalité» que donne, même à son corps défendant, tout spectacle cinématographique.

Mais certaines affirmations de Marguerite Duras viennent déranger cette perspective euphorique. Ainsi, à propos du film *La femme du Gange*: «Le livre n'est pas assouvissant, ne clôt rien. Pour détruire ce qui est décrit et donc ne finit pas, il me faut faire du livre un film: le film est comme un point d'arrêt. Dans *La femme du Gange*, trois livres sont embarqués...massacrés...massacrés. C'est-à-dire que l'écriture a cessé.» Et elle ajoute plus loin, et de façon plus catégorique, dans son commentaire du *Camion*: «Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance: l'imaginaire.» (Duras, 1977: 75).

Bien loin d'être présenté comme une résurrection, un resurgissement de vie après les déserts traversés par l'écriture, voici le cinéma considéré par son producteur même comme un moyen radical de détruire.

Ce point de vue se trouve confirmé dans un entretien avec Xavière Gautier à propos d'*India Song*; Marguerite Duras y avoue que par l'écran de ce film, elle a tué son personnage essentiel, celui dont étaient nées la plupart des femmes de ses livres et peut-être même son désir d'écrire (Duras et Gautier, 1974: 60). Mais il semble qu'il s'agisse ici plus que de la mort d'un personnage, si fondamental soit-il. La mort ne se situe pas seulement au niveau diégétique; ce n'est pas seulement un événement de l'histoire: par le film, et à travers Anne-Marie Stretter, cœur fascinant de l'écriture, c'est l'écriture même qui se trouve mise à mort. S'il faut l'en croire, le passage au cinéma ne marque pas un retour vers la vie, mais au contraire, un pas de plus vers la mort, et l'œuvre durassienne, fidèle à elle-même, continue, à travers les films, le chemin inexorable qu'elle avait suivi dans les livres, chemin qui mène irrésistiblement au néant: elle n'existe qu'en se détruisant elle-même.

c- Le film mis à mort: l'écriture meurtrière/noire

Pour Marguerite Duras, le film est tout d'abord l'endroit de la ruine du texte écrit: «Parce que faire un film, c'est passer à un acte de destruction du créateur du livre, c'est justement annuler l'écrivain» (Duras, 1974: 34). Que le texte soit écrit «en creux» ou «en plein», il sera finalement détruit par le film au sens durassien du terme. C'est une destruction, une mise à mort qui constitue le noyau des énergies de son écriture. Cet acte de destruction correspond à une crise de la pensée, des arts et de la littérature moderne, en particulier après les deux guerres mondiales. Nous savons bien que «nous pouvons nous donner la mort» à travers notre expérience des guerres. C'est dans cette crise et dans cette maladie que se recourent l'écriture filmique de Duras et la mort de l'écrivain blanchotien.

L'écrivain cherche son écriture à travers les récits des autres. Dans cette écriture, l'écrivain vit des moments où il se retire de lui-même et devient un

autre par rapport à lui-même dans son propre anéantissement. Désormais, la mort volontaire devient, pour l'écrivain, un enjeu majeur dans son acte d'écrire. L'écriture meurtrière qui garde la vraie vie au-delà de soi, accompagnée de la mort volontaire, est expliquée par Duras sous la forme de l'affirmation et de la question: «Quand j'écris, je ne meurs pas. Qui mourrait quand j'écris?» (Duras, 1993: 5). Si l'écriture durassienne est venue de la même passion de vie et de mort, son texte est né de la douleur de la mort, élément déclencheur de la quête de l'immortalité.

Le texte filmique de Duras nous montre certainement une forme extrême de l'écriture meurtrière: l'absence des images des acteurs et le mouvement de la caméra en «pano-travelling». L'absence d'images des acteurs nous mène vers une absence où les personnages conventionnels s'abolissent. Les images, vidées des personnages, montrent très souvent des paysages plats, déserts et ruinés. Ces paysages sans nom, sans référence nous rappellent la destruction et la mort.

Le «pano-travelling» de la caméra chez Duras donne la mort aux choses qui sont enfermées dans un lieu limité, en un moment fixe. Ce mouvement traverse la frontière de l'espace et du temps en parcourant dans l'obscurité des lieux effacés ou des lieux vides. Amorçant une ouverture sur l'alternance de dehors et du dedans, du passé et du présent, ce mouvement rend fragile à la fois la distinction entre l'intérieur et le temps. Si l'écriture durassienne est une passion meurtrière qui cause la mort du soi pour «connaître» l'autre, les textes filmiques durassiens se font des forces destructrices de la réécriture, rendent douteux les textes fixes et immuables. Il s'agit, pour Duras d'un «texte traversé» qui se situe à un carrefour risqué en franchissant la barrière du cinéma et de la littérature.

Conclusion

Le cinéma de Marguerite Duras, quoiqu'il soit en défaveur auprès de certains critiques, a révolutionné l'écriture filmique: révolution violente et douce, opérant par la négation, l'exténuation et le dépeuplement par le vide.

Cette écriture «absolument moderne» fascine et ravit les uns, exaspère les autres, dérange toujours. Dans cet univers vide, les mêmes histoires circulent comme un leitmotiv majeur: les personnages semblables empruntent une voie identique, l'amour/abandon, et ils reviennent obsessionnellement comme des notes de musique. Mais à chaque fois qu'ils reviennent, ils perdent de plus en plus de leur identité en devenant de plus en plus semblables.

Nous trouvons en même temps, à travers les textes du «cycle indien», l'effort de Duras pour trouer la frontière des textes et des genres – de texte en texte et de la littérature au cinéma – orientation concrétisée par l'aventure de la traversée, dont la seule indication est de «se perdre», «se vider» dans la «voie du vide». L'écriture durassienne traverse les textes écrits et les pousse vers les textes filmiques. Les textes écrits et les textes filmiques ne sont plus désormais dans des rapports de subordination – comme dans le cas de l'adaptation – mais ils se trouvent dans une page/plage blanche, le vide où arrive une réécriture créatrice, «la nouvelle région narrative» selon les propres termes de Duras.

Les textes filmiques durassiens s'acheminent donc dans un même mouvement qui établit des écarts grâce à des jeux à double sens: ceux des regards, des voix, enfin des voix- voir, c'est-à-dire de l'image et du son formant un tout différent. Ces écarts nous ramènent encore aux trous, au vide, au silence: image vide à voir, voix sans corps à dire.

Dans ces conditions, il ne s'agit nullement de suivre les histoires des voix/voir, mais de faire, à notre tour, des écarts grâce à notre «lecture créatrice» dans la mesure où le texte est un endroit ouvert où se rencontrent l'auteur et le lecteur/spectateur, l'écriture et la lecture.

Bibliographie

Alazet, Bernard (2002), «Écrire, réécrire Marguerite Duras, bilan critique», *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen.

Bazin, André (1985), *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf.

- Blanchot, Maurice (1959), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
----- (1955), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- Borgomano, Madeleine (1985), *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros.
- Bree, Germaine (1972), «An interview with Marguerite Duras», In: *Contemporary literature*, XIII.
- Cléder, Jean (2003), *Marguerite Duras, entre littérature et cinéma: trajectoires d'une écriture*, Rennes, Ennoia.
- Drissi, Hamida (2008), *L'œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne* [thèse de doctorat], Paris, Université Paris-Est.
----- (2012), *Marguerite Duras cinéaste: vers une poétique du vide* [Colloque], UQAM
- Duras, Marguerite (2001), *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Nagez. Autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob.
----- (1993), *Ecrire*, Paris, Gallimard.
----- (1982), *L'homme atlantique*, Paris, Minuit.
----- (1977), «Le cinéma arrête le texte», *Filmcritica*, n° 274-275, Rome.
----- (1977). *Le camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit.
----- (avec Xavière Gauthier) (1974), *Les Parleuses* [entretien], Paris,,Minuit.
----- (1974), «Du livre au film», *Cinéma: image et son*, n° 283. Paris.
----- (1973), *Natalie Granger: suivi de La femme du Gange* [scénario]. Paris, Gallimard.
----- (1973), *India song*. Paris, Gallimard.
----- (1969), «La destruction de la parole», *Cahiers du cinéma*, n° 217, Paris.
- Gardies, André (1980), *Approche du récit filmique*, Paris, Albatros.
- Metz, Christian (1972), *Essais sur la signification du cinéma* (Vol. II), Paris, Klincksieck.

----- (1968), *Essais sur la signification au cinéma* (Vol. I), Paris, Klincksieck.

Mitry, Jean (1963), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions Universitaires.

Porte, Michelle (1977), *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit.

Raynaud, Isabelle (1990), *Le scénario du film comme texte* [thèse de doctorat] Paris, Université Paris XII.