

L'ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE CHEZ MARGUERITE DURAS

Aliteea-Bianca TURTUREANU

Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca,
Facultatea de Literem, Baia Mare

Marguerite Duras' Cinematographic Writing

Abstract: Novelist, essayist, playwright and screenwriter Marguerite Duras has remained a controversial figure of the second half of the 20th century through the diversity and modernity of her writings regardless of the criticism that has been voiced of them. She renewed the novel genre and broke with the theatre and cinematography conventions of her time. By employing a minimalist and unique style, Marguerite Duras approached numerous states and feelings such as love, motherhood, disease, jealousy, violence, waiting and boredom in a fascinating and amazing subtlety. One experiences her cinematographic writing style as a perception, picture and sensation. The shape of a Durassian text is simple, scattered with autobiographical elements, with no descriptions, yet with a rich dialogue and no quotation marks.

Keywords: *cinematographic style, shape, writing, picture.*

« On devrait faire un film de l'écriture. Un film de la littérature. L'écriture de la littérature, c'est celle qui pose un problème à chaque livre, à chaque écrivain. Et sans laquelle, il n'y a pas d'écrivain, pas de livre, pas de film, rien. »

Marguerite Duras, *Écrire*, 1993

Romancière, essayiste, scénariste, journaliste, réalisatrice, femme de lettres, cinéaste singulière et visionnaire, Marguerite Duras (Donnadiou) est née dans la colonie française d'Indochine, au Sud de l'actuel Vietnam, le 4 avril 1914. Sa famille appartient à la communauté blanche d'un joli faubourg qui s'appelle Gia Dinh. Belle coïncidence, Gia Dinh signifie en chinois «tranquillité parfaite». Son père était professeur de mathématiques et sa mère institutrice. L'univers de l'écrivaine présente des images splendides avec des paysages exotiques qui évoquent le court moment qui clôt le jour, des villages avec des champs de soleil, des fleurs violacées, des terres alluvionnaires et des rivières d'un vert tendre. Duras fera appel à ce magnifique berceau d'enfance toutes les fois qu'elle en aura l'occasion. Les

affinités électives de Marguerite Duras s'orientent vers Charlie Chaplin, Hemingway, Jacques Lacan ou Samuel Beckett. Parmi ses collaborateurs nous retrouverons: Michael Lonsdale, Jeanne Moreau, Bulle Ogier, Delphine Seyrig, Gérard Depardieu, Madeleine Renaud, Yann Andréa, Gérard Jarlot et Benoît Jacquot. Ils feront partie de son univers romanesque et cinématographique. Au générique du film *Hiroshima mon amour* figure le nom de Gérard Jarlot, comme conseiller littéraire. Avec lui, Duras va créer deux scénarios: *Une aussi longue absence*, en 1961, et *Sans merveille* en 1963 qui deviendront des films. En général, Jarlot lui fournissait le point de départ. L'écrivaine retient l'idée d'un fait divers réel raconté à la radio – un couple de retraités qui tuent leur cousine muette deviendra le sujet pour *Les viaducs de Seine et Oise* et puis de *l'Amante Anglaise*. De même avec le récit d'*Une aussi longue absence*. Un style filmique va naître: phrases très courtes, coupées, usage de la répétition, innovations langagières, écriture-refrain, blancheur et neutralité de l'écriture.: « Un écrivain c'est la terre étrangère, l'attente, le voyage, le risque. L'écrivain appelle la vie, l'amour et la mort. Moi? Mon caractère?!Infernal! »¹

D'œuvre en œuvre, de film en film, lentement, mais avec ambition et exactitude, Marguerite Duras est en train de faire de l'*écriture* au sens strict du mot une *écriture cinématographique, écriture filmique* ou écriture-scénario. Il y a d'un côté – tout comme dans le cas de son écriture – la vie de Marguerite, telle qu'elle l'a vécue et de l'autre, celle qu'elle a racontée. Elle a littéralement épuisé sa vie par l'écriture, qu'elle cherchait partout, où qu'elle aille. Le résultat est d'une beauté immobile et silencieuse qui surprend le lecteur. L'auteure enchaîne sans cesse des images, des gestes, des mouvements (de caméra), des temps morts qui construisent, sur la page blanche avec de l'encre noire, un texte de type nouveau. Le lecteur a l'impression que ces textes écrits disparaissent au profit des images, elles-mêmes emportées vers l'image noire de l'écran blanc où s'achève et s'efface le film. Le cinéma n'a pas cessé d'être le linceuil où s'ensevelit l'écriture. Ce type d'écriture ne cessera jamais de manifester ses pouvoirs. Elle se superpose à d'autres écritures, faisant de la littérature son référent principal en se situant dans l'intertextualité. Elle devient le sujet des films comme dans *Le Camion* où l'action se déroule dans une chambre de lecture où l'écriture est complètement invisible étant donnée comme activité principale du personnage. Les phrases sont simples et courtes: «je vous écris»² et «je suis dans cette chambre où chaque jour, je vous écris.»³ Des rapports inversés se créent entre *le livre* et *le cinéma*. Le film n'est plus seulement tiré d'une œuvre écrite, mais il peut à son tour, en engendrer une, selon des diverses formules. Comme dans le cas de l'écriture livresque,

¹ Marguerite Duras, 1993, p. 38.

² Marguerite Duras, 1980, p. 43.

³ Marguerite Duras, 1993, p. 87.

romanesque ou «*courante*» pour citer le terme durassien, tout fait de vie peut devenir prétexte, moteur, sujet d'écriture cinématographique, filmique ou scénario. La ville de Rome, par exemple. Une exposition de peinture. L'Amour, bien sûr. «C'est l'Italie. C'est Rome. C'est un hall d'hôtel. C'est le soir. C'est Piazza Navona.»⁴ Ou encore: « c'est dans cet enfer de silence que le désir est venu. Il a été souverain. Sans appel. Et puis il s'éteint. On a dit qu'il s'agissait d'un amour bestial, cruel. »⁵ Un autre exemple : « L'espace est grand. En haut d'un mur, des vitres. Le ciel est arrêté, bleu. Seul, un nuage blanc épais quitte le bleu. L'homme parle. Un français personnel, impeccable. Il dit que ces toiles ne sont pas toutes de la même grandeur. On peut mélanger les grandes toiles et les petites toiles.»⁶ Celui qui lit le texte découvre l'inscription de la présence des voix rares et économes : « Chaises d'été pliées / un jour gri légèrement brumeux »⁷; « dans le parc vide, le feu qui meurt.»⁸ Des indices. Presque rien. Et pourtant, c'est dans peu de matière, dans cette gestuelle habituelle qu'ils se cadrent, se fixent, comme des choses, des souvenirs qu'on n'oublie pas. Le lecteur ne sait pas à quel moment et par quelle voie on passe des signes de l'écrit aux signes de l'image. Ce passage est réalisé naturellement, avec efficacité et intensité.

Le Ravissement de Lol V. Stein commence la longue série des œuvres cinématographiques caractérisées par un style simple, télégraphique, facile à reconnaître. Duras va vite, dessine les situations et met en scène les personnages. Elle-même s'installe dans des cafés des heures entières pour écouter des conversations. Sa voix porte le lecteur. Il a l'impression de l'entendre. La technique du scénario qu'elle a perfectionnée longtemps lui permet d'inventer une sorte de langue mi-parlée, mi-entendue, mi-écrite, comme une ritournelle, une rengaine de chanson populaire. Au début de la rédaction du texte du *Ravissement*, elle suspend son histoire d'amour avec Jarlot et s'enferme avec Lol V. Stein. Trouvera-t-elle les mots? Car son héroïne ne trouve pas les mots qui pourraient mettre fin aux cours des événements. Duras décrit minutieusement les métamorphoses de la conscience de soi, éprouvées par Lol V. Stein. L'écriture joue ici le rôle d'une caméra qui entre dans les profondeurs de l'être. Comment trouver sa place dans le monde? Comment vivre dans ce monde et comment s'exprimer? Dans ce texte, Lol vit toujours dans un décalage. C'est l'un des textes les plus risqués de Duras, c'est aussi un livre de recherche sur l'écriture cinématographique. Duras aime ses personnages, s'identifie à chacun d'entre eux, pratique le corps à corps, s'abandonne à eux, titube et

⁴ Marguerite Duras, 1984, p. 61.

⁵ *Idem*, p. 49.

⁶ Marguerite Duras, 1958, p. 15.

⁷ Marguerite Duras, 1950, p. 31.

⁸ *Idem*, p. 89.

repart. Elle convoque ses personnages et leur «explique» comme s'ils existaient physiquement à côté d'elle, dans cette chambre, à cette table où elle leur donne corps. Duras abandonnera l'écriture livresque, romanesque, courante pour embrasser l'écriture cinématographique et, plus tard, le cinéma. Un scénario représente pour elle une matière dense, importante, un livre d'esprit. Un film peut «transmettre», d'après le scénario, de l'émotion, tandis qu'un livre est de l'émotion. L'accès à la création cinématographique écrite se fait par l'acte même d'écrire, le film demeurant toujours un objet matériel, le résultat d'un processus technique et mental. C'est un lieu fascinant, la scène ou la page idéale pour célébrer la beauté en jouant avec le stylo, la caméra et le son. Chez Duras, l'écriture accompagne le cinéma. Duras fait du film-texte, du film à partir d'un texte, du texte filmé, nous pouvons l'appeler comme nous voulons. Cela n'existait pas avant elle. Ce choix d'écriture se fait souvent par le biais de l'autobiographie comme c'est le cas de *l'Amant* qui porte en lui *l'écriture cinématographique*. Marguerite Duras s'est mise en scène elle-même dans les scénarios qu'elle a écrits: elle fait entendre sa voix dans *India Song*, s'est prise pour la folle dans *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, pour la meurtrière dans *L'Amante Anglaise*, pour la pute de la côte normande, pour ne plus parler de la petite fille sensuelle de *L'Amant* ou de celle de *L'Amant de la Chine du Nord*. Le lecteur peut aussi entendre sa voix dans *Le Camion*, dans *Hiroshima mon amour* ou bien dans *Moderato Cantabile*. Chef marionnettiste d'un monde troublé, où les miroirs ne reflètent plus des images réelles, où le sol se décompose, où les corps ne coïncident pas avec les voix, elle a inauguré un nouveau style cinématographique dans la syncope et la distorsion. Elle a inventé un univers imagé et imaginaire dans la littérature avec ses codes et ses secrets. Les corps sont abandonnés, les voix sont languissantes, le vertige est tellement proche, l'extase est à fleur de peau. Le lecteur est frappé par l'impression que la fin du monde est imminente et que tout va s'écrouler. Duras n'a pas détruit l'idée de cette écriture imagée et du cinéma, elle n'a pas porté atteinte à un certain type de cinéma qu'elle jugeait «honteux». Elle en fait partie: ses scénarios et ses films apparaissent aujourd'hui datés et renvoient à la période intellectuelle et artistique de l'après '68. Dans un texte inédit, elle avoue: «L'écriture cinématographique s'est trouvée là, facile, et je l'ai faite.»⁹ Duras s'implique dans les scénarios qu'elle construit, elle attrape tout ce qu'elle vit, observe et entend. Tout sujet peut se transformer en histoire, et la vie doit «faire partie» du scénario. Duras fabrique des images, en les écrivant, elle trouve des resonances avec des mots, des connexions secrètes, souvent décallées entre les images et les mots.

⁹ Marguerite Duras, 1993, p. 29.

Elle a signé aussi des textes pour la scène: il s'agit de quelques adaptations de ses romans comme: «*Le Square*», texte publié en 1955 et mis en scène deux années plus tard. «*Les yeux bleus cheveux noirs*», publié en 1986 est une adaptation du roman «*La maladie de la mort*» (1982). *India Song* représente un scénario magnifique, le plus célèbre de Duras. C'est une odyssée de sens, une vraie cérémonie initiatique, une suspension du temps et la mise en scène d'un monde temporaire. Mais tout va bien s'écrouler: les conventions sociales, les mensonges sur l'amour, le pouvoir de l'argent et de l'hypocrisie. Sur *India Song*, Duras dira à la fin de sa vie que c'était son unique scénario, son unique film: «Ce qui est mis en scène dans *India Song* c'est moi. Rigoureusement.»¹⁰ C'est le scénario d'une histoire d'amour: «C'est l'histoire d'un amour, vécu aux Indes, dans les années '30, dans une ville surpeuplée sur les bords du Gange. Deux jours de cette histoire d'amour y sont évoqués. La saison est celle de la mousson d'été.»¹¹ Quatre voix sans visages (deux femmes et deux hommes) racontent cette histoire. Les voix ne s'adressent pas au spectateur mais au lecteur. Elles sont d'une totale autonomie. Elles parlent entre elles. L'histoire de cet amour, les voix l'ont sue, lue, il y a longtemps. Certaines s'en souviennent mieux que d'autres. Pour *India Song*, Duras a écrit quatre cahiers de schémas, de découpages, d'indices pour le placement des caméras et le déplacement des acteurs. Elle construit, puis détruit, avec l'ambition de remettre en cause la narration cinématographique toute entière. Elle fabrique dans ses livres des images de cinéma, mais ne souhaite pas abandonner la narration, le récit: «Marguerite Duras possède une écriture précise comme une mathématique. Elle me faisait arriver au sens des mots par le tempo de ses phrases et nos sentiments arrivaient à exprimer son écriture.»¹² L'écriture et l'amour font corps avec elle-même. *Le Navire Night* semble être le récit d'une troublante histoire d'amour dont le scénario est en train de se faire. C'est à partir de la transcription de cette bande magnétique que Duras commence à travailler. Elle fabriquera quatorze pages, écrites au présent de l'indicatif et dans un style télégraphique. C'est par la voix que l'amour se fait dans le texte de Duras. La femme maîtrise le jeu et affole l'homme par ses coups de téléphone et par des rendez-vous auxquels elle ne se rend jamais. Sur le texte *Navire Night* – scénario et film, elle dira que c'est un «truc» qu'elle a consigné, un fleuve qui l'a traversée, une manière de renouer ce qui lui passe par la tête et dans le corps. Dans le désir, comme dans le cinéma ou dans l'écriture on est toujours tout seul.¹³ Dans sa manière de construire ce style cinématographique, son art d'utiliser les mots et de les capturer, les textes auront toujours plus d'importance que les

¹⁰ Marguerite Duras, 1973, p. 9.

¹¹ *Idem*, p. 36.

¹² Laure Adler, 1998, p. 33.

¹³ Selon Marguerite Duras, 1993, p. 34.

images proprement-dites: «Après l'écriture du texte tout venait trop tard, tout, parce que l'événement avait déjà eu lieu, justement, l'écriture, l'écriture cinématographique.»¹⁴ C'est de cette manière-ci que Duras partage son histoire avec les autres... *en l'écrivant*. Le titre même d'un court scénario, *Les mains négatives*, devient symbolique pour la recherche qu'elle mène. On appelle «mains négatives» ces peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes et dont les contours sont le plus souvent colorés en bleu ou en noir. Marguerite avait vu à Altamira vingt hommes au cours d'un voyage en Espagne, qu'elle avait effectué en compagnie de Dionys Mascolo, et cette découverte l'avait bouleversée. De ces mains, elle se souvient très bien pour en écrire un scénario et pour construire un récit poétique: «Devant l'océan/ sous la falaise/ sur la paroi de granit/ les mains ouvertes/ bleues et noires/ du bleu de l'eau/ du noir de la nuit.»¹⁵ «Toi, qui as une identité, toi qui es doué d'un nom, je t'aime»¹⁶ dit le texte du scénario. *Les Mains Négatives*¹⁷ restent le chant d'un cri d'amour, de vie, de désir, ce scénario est magnifique, coloré d'une poésie omniprésente: «Je suis celui qui appelle/ Je suis celui qui appelait, qui criait il y a trente mille ans/ Je t'aime/Je crie que je veux t'aimer, je t'aime/ J'aimerai quiconque entendra que je crie/ Le désir/ le moi, n'est pas encore inventé/ Je veux t'aimer, je t'aime/ Depuis trente mille ans je crie devant la mer le spectre blanc/ Je suis celui qui craint qu'il t'aimait, toi.»¹⁸

Comme nous l'avons indiqué, chez Duras, le mot *amour* va de pair avec *écriture*. L'histoire de l'*Amant* la hantera toute sa vie. Mais c'est justement cette histoire qui lui donnera une seconde vie: l'*écriture*. Et seule l'écriture pouvait faire exister l'histoire, l'*Amour*, la vie. Elle n'a pas cessé, tout au long de son existence, de raconter et d'écrire de multiples façons cette histoire. Le sujet de l'*Amant* est donc l'*écriture*. Même si l'*Amant* a été et sera encore lu comme une histoire d'amour entre un Chinois riche et une jeune fille pauvre de la colonie, c'est parce que Duras l'a voulu ainsi. L'écrivaine n'avait pas l'intention de retranscrire la réalité, la vérité ou bien le point de vue des personnages, mais de montrer que la littérature peut être une manière de se ressourcer, de revisiter le passé en le rendant moins chaotique. L'écriture sert à ré-enchaîner le réel. C'est vers la fin de sa vie que Duras fera et se fera croire qu'elle a aimé le Chinois. L'écriture a éloigné le désespoir, a effacé la honte, tout en supprimant les traces de la douleur...

L'*écriture*, pour elle, contient tout, y compris le cinéma. Un seul mot contient toutes les images, le mot est puissant, il a une énergie que l'image

¹⁴ Jean Pierrot, 1986, p. 24.

¹⁵ Marguerite Duras, 1979, p. 30.

¹⁶ *Idem*, p. 88.

¹⁷ *Idem*, p. 78.

¹⁸ *Idem*, p. 81.

ne possède pas. Duras mélange l'écrit à l'image pour obtenir l'écriture cinématographique, filmique ou bien elle peut faire le contraire: décaler complètement *l'écrit de l'image* et faire des films où son commentaire, qu'elle lit elle-même d'une voix brisée, ne coïncide pas avec ce qu'on voit. L'image n'est qu'un instrument d'amplification du trouble que les mots peuvent déclencher: «les tournages sont des souvenirs du Bonheur.»¹⁹

Fidèle à sa méthode de placer le lecteur en position de décodeur ou d'acteur, elle ouvre à celui-ci de nombreuses possibilités de lecture. Pour son *lecteur-voyeur-personnage* les pistes sont multiples et les interprétations innombrables. *L'Amant* est un livre destiné à provoquer l'imaginaire du lecteur. Il y est le personnage principal et, en lisant, il réécrit lui-même l'histoire. La plume durassienne «enregistre» tout : gestes, actions, mimiques de personnages. Les verbes *montrer* et *voir* y règnent en maîtres, comme dans les exemples suivants: «Il la regarde. Elle le regarde. Ils se regardent. Se sourient. Il s'approche.»²⁰ Le lecteur peut tout «voir»: «La jeune fille revient sur la route. Elle disparaît entre les arbres. Elle marche de nouveau vers le fleuve.»²¹ Faudrait-il raconter uniquement l'histoire de l'amant ou celle de la famille? Marguerite ne veut pas de film sur son histoire, elle refuse la chronologie et réfléchit déjà à un film sur l'écriture. L'adaptation cinématographique par Jean-Jacques Annaud de *L'Amant* lui permettra de mener à bien le projet qu'elle faisait déjà depuis quelques années de revenir à l'enfance, à son berceau, à l'adolescence, à l'amour, à *L'Amant*, au ciel de Sian... Marguerite Duras, l'éternelle amoureuse, la scénariste de l'amour, aime les histoires d'amour. Ses textes sont toujours des scénarios d'amour, uniques et forts. Plus forts que les personnages, plus forts que Duras. Trop forts. C'est la raison pour laquelle Duras nous les fait voir, nous les montre, les filme ou les met en scène sur du papier, comme sur l'écran.

Bibliographie des œuvres

Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique* – dans «Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993 – cinquante ans d'écriture», Éditions Quarto Gallimard, Paris, 2000.

Idem, *Écrire*, Éditions Gallimard (collection Folio), Paris, 1993.

Idem, *Éden-Cinéma*, Éditions de Minuit, Paris, 1977.

Idem, *Les Impudents*, Éditionw Plon, Paris, 1943.

Idem, *La Vie tranquille*, Éditions Gallimard, Paris, 1944.

Idem, *Un barrage contre le Pacifique*, Éditions Gallimard, Paris, 1950.

¹⁹ Marguerite Duras, 1993, p. 44.

²⁰ Marguerite Duras, 1984, p. 21.

²¹ *Idem*, p. 26.

- Idem, *Le Square*, Éditions Gallimard, Paris, 1955.
Idem, *Moderato cantabile*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1958.
Idem, *Hiroshima mon amour*, Éditions Gallimard, Paris, 1960.
Idem, *L'Homme assis dans le couloir*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.
Idem, *India Song*, Éditions Gallimard, 1973.
Idem, *La Maladie de la mort* (récit), Les Éditions de Minuit, Paris, 1982.
Idem, *L'Amant*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984.
Idem, *L'Amante anglaise*, Éditions Gallimard, 1967.
Idem, *Une aussi longue absence*, en collaboration avec Gérard Jarlot, Éditions Gallimard, Paris, 1961.
Idem, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.
Idem, *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Éditions Gallimard, Paris, 1973.
Idem, *Le Camion*, suivi d'entretiens avec Michelle Porte, Les Éditions de Minuit, Paris, 1977.
Le Navire Night, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, Aurélia Steiner, Éditions Mercure de France, Paris, 1979.
Idem, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, éditions Gallimard, Paris, 1959.

Bibliographie critique

- Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Éditions Gallimard, Paris, 1998.
Blot-Labarrère, Christiane, *Marguerite Duras* (collection «les Contemporains», n°14), Éditions du Seuil, Paris, 1992.
Borgomano, Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Éditions Albatros, Paris, 1985.
Cénac, Laetitia, *Marguerite Duras – L'écriture de la passion*, Éditions de la Martinière, Paris, 2003.
Clerc, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Éditions Nathan, Paris, 1993.
Miclău, Paul, Toma, Radu, Ion, Angela, *Création et devenir dans la littérature française du XX-è siècle – Histoire de la littérature française*, București, 1989.
Pierrot, Jean, *Marguerite Duras*, Éditions Corti, Paris, 1986.

Ressources électroniques

- Popa-Buluc, Magdalena, “Centenarul celebrei Marguerite Duras”
<https://www.cotidianul.ro/centenarul-celebrei-marguerite-duras/>,
consulté en ligne le 30 octobre 2018.
<https://www.societeduras.com/>, consulté en ligne en septembre 2018.