

Sarah Gaspari

Formes en mutation
le cinéma “impossible”
de Duras



Copyright © MMV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 88-548-0155-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2005

Dans l'image vous écrivez tout à fait. Tout l'espace du film est écrit. C'est au centuple l'espace du livre.
[Marguerite DURAS, ..., *Les Lieux...*]

A Corrado...

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui ont bien voulu m'aider au cours de ce travail. Ce livre provient d'une thèse de doctorat, qui a été le fruit d'une longue réflexion sur l'œuvre de Duras.

Mes premiers remerciements vont donc aux professeurs qui, par leurs conseils et leurs interventions, m'ont conduite à approfondir et à poursuivre mes réflexions aboutissant à cet ouvrage. Un remerciement spécial va à Lina Zecchi de l'Université de Venise, dont les critiques ponctuelles et chaleureuses m'ont soutenues pendant les années de doctorat et la publication de cet ouvrage ; et à Mariolina Bertini de l'Université de Parme qui a fait partie du Jury et qui m'a donné de précieuses suggestions méthodologiques et intellectuelles lors de la soutenance.

Enfin, je veux exprimer toute ma gratitude et ma reconnaissance à ma famille, qui m'a apporté son soutien et son encouragement pendant ces années de travail, de difficultés, mais aussi et surtout de grand bonheur.

Table des Matières

Préface	11
Prologue	15
Table des Abréviations	19
Introduction	21
<i>Intertextualité Intertexte: les Répétitions Différentes de Duras</i>	22
Première Partie	44
1. <i>Intertexte et Genèse Textuelle: des Cellules en Mutation</i>	45
1.1. Intertextualité et Génétique Textuelle.....	45
1.2. <i>Génèse Textuelle Durassienne - Auto-Intertextualité Générative Durassienne</i> 46	
1.2.1. L'écriture <i>Courante</i> des Textes Durassiens.....	46
1.2.2. L'écriture <i>Mouvante</i> des Brouillons Durassiens.....	49
1.2.3. L'écriture <i>Courante</i> et La Productivité Auto-Intertextuelle Durassienne.....	61
1.2.3.1. L'Amant/Homme/Frère : une Cellule en Mutation.....	65
1.2.3.2. <i>Rites de Passage</i>	77
1.2.3.2.1. Le Passage du Mékong.....	77
1.2.3.2.2. Forêt et Garçonnière: des Lieux Interchangeables.....	85
1.3. Conclusion: L'Auto-Inter-Texte <i>Virtual</i> et l'Écrivain Caché.....	93
Deuxième Partie	98
2. <i>Intertexte et Genèse Textuelle: une Cellule Générique</i>	99
2.1. Intertextualité ou "Paradoxe" du Genre: <i>L'Amour</i> de Marguerite Duras.....	99
Troisième Partie	116
3. <i>Intertextualité et Cinéma "Impossible": le Texte/Film Durassien</i>	117
3.1. Visuel – Cinématographique – Filmique.....	117
3.1.1. L'Image Absente et la <i>Catalyse Littéraire</i>	124
3.1.2. Écriture et Cinéma Impossible: <i>L'Homme assis dans le couloir – récit -, L'Amant de la Chine du Nord - roman -</i>	137
3.2. Intertextualité et Cinéma Impossible: d' <i>India Song</i> à <i>Son nom de Venise dans Calcutta désert</i>	153
3.2.1. Intertextualité et Cinéma.....	153
3.2.2. ...Possible: <i>India Song</i>	159
3.2.3. ...Impossible: <i>Son nom de Venise dans Calcutta désert</i>	180
3.3. Littérature/Cinéma.....	183
3.3.1. Sur les Rapports entre Littérature et Cinéma : <i>India Song</i> ou le <i>Miroir de l'écriture</i>	183
3.3.2. L'Adaptation Littéraire selon Truffaut.....	184
Conclusion	189
<i>Texte-Intertexte-Cinéma : le Texte Introuvable</i>	191
Bibliographie	193

Préface

On comprend alors pourquoi, à la fois, nous voyons les choses elles-mêmes, en leur lieu, où elles sont, selon leur être qui est bien plus que leur être-perçu, et à la fois nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du corps : c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme.

[Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'invisible*].

À cet instant précis une chose, mais laquelle ? aurait dû être tentée qui ne l'a pas été. À cet instant précis Lol se tient, déchirée, sans voix pour l'appeler à l'aide, sans argument, sans la preuve de l'inimportance du jour en face de cette nuit, arrachée et portée de l'aurore à leur couple dans un affolement régulier et vain de tout son être. Elle n'est pas Dieu, elle n'est personne.

[Marguerite DURAS, *Le Ravissement de Lol. V. Stein*].

Pour rendre justice à la densité de l'entreprise critique qu'aborde le livre de Sarah Gaspari sur Marguerite Duras, rien de mieux que commencer par examiner son panneau central. Car, curieusement, c'est juste au cœur de sa riche analyse, au beau milieu du livre - dans ce qu'on pourrait appeler le volet central d'un triptyque, dont le premier volet est fondé sur l'observation minutieuse de l'intertexte durassien («ce sera dans cet entrecroisement entre le domaine du mot-image et le domaine de l'image-mot, jamais très distincts chez Duras, que je poursuivrai mon voyage à travers l'œuvre durassienne»), déclare Gaspari vers la fin du premier volet) et le dernier volet, traitant l'exploration du cinéma « impossible » de l'auteur - que se trouvent réunies l'explication et la justification du titre de son essai, cette idée troublante des *formes en mutation* qui habiteraient le *corpus* de l'œuvre durassienne.

Dans ce « panneau central » du livre que je viens d'évoquer, à travers la prise en compte d'un texte paradoxal (*L'Amour*, 1971), se constituerait en fait une sorte de ligne de partage consentant de frayer, dans la totalité du *corpus* durassien (roman, théâtre, cinéma), une voie qui, tout en le traversant en diagonale, permettrait de le recomposer et de le relire en entier, d'une façon inédite.

En effet *L'Amour* revendique farouchement et de façon ostentatoire - par les déclarations que la narratrice elle-même a fournies dans des interviews - une *forme d'écriture* hybride, *mutante* : scénario

imparfait, récit erratique, passage de théâtre sans dialogue, bande-son virtuelle sans voix proférée, cri silencieux, séquence visuelle à peine ébauchée... C'est que ce texte durassien se forme et se déforme sans cesse sous nos yeux : au bord de l'indicible, lié à l'impossibilité de nommer, de représenter, mais en même temps rivé à la pulsion du regard, à la distance entre l'œil qui regarde et le surgissement des images, aux visions qui déferlent, aux figurations géométriques de trois corps qui se croisent.

L'Amour, c'est aussi et surtout une scène de choc émotionnel - une sorte de « scène primitive » dans toute sa violence affective - qui occuperait dans ce texte une place exorbitante, mais qui se retrouverait partout dans l'œuvre durassienne. Car si *L'Amour* reprend en partie *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), ce n'est que sous la forme d'une sorte de scénario inachevé, d'ajouts et de débris. C'est littéralement la trace en train de se dissoudre de la *fulgurance* (le mot est de Duras) qui a ravi la jeune Lol au bal de T.Beach, quand elle a vu «changer» sous ses yeux Michael Richardson, l'homme dont elle est amoureuse, ravi à son tour par la fatale Anne-Marie Stretter.

Comme l'ont souvent remarqué les critiques, ce n'est pas par hasard que Marguerite Duras, par le biais du cinéma, à partir de *La Musica* (1966) jusqu'à *L'Homme atlantique* (1981), parvient à compliquer et compléter à la fois son univers d'écriture. Pendant une quinzaine d'années, elle aborde une œuvre cinématographique hors norme : un cinéma de la fascination, une sorte de rite d'exorcisme fondé sur la durée et sur les jeux croisés des mots et de la musique. Après 1976, ses expérimentations filmiques se font plus poussées : elle abandonne définitivement le cinéma narratif pour dissocier de plus en plus la bande son de l'image, s'acheminant vers un cinéma expérimental, confidentiel, « impossible » pour reprendre la définition ébauchée à la fin du livre.

Revenons au panneau central du livre de Gaspari. *L'Amour* est une sorte de paradigme, forme en mutation habitée par une tension double et contradictoire: il y est question, comme dans le texte de Merleau-Ponty que j'ai placé en épigraphe, du rapport entre vision et perception, de la distance et de l'épaisseur du regard et du corps. Chez Duras, les images visuelles, les perceptions, les événements et les mots forment un univers souvent disloqué, fragmenté, décalé. Dans ses romans, mot et image entretiennent un rapport complexe : de plus

en plus d'épuration, de moins en moins de mots, de plus en plus de regards, de moins en moins d'intrigue. Et néanmoins, voilà qui est paradoxal, elle s'acharne à travailler sur un corpus de mots et d'intrigues déjà dits ou déjà imaginés, en y ajoutant quelques imperceptibles modifications, sans jamais retrancher. Mais le retour des mêmes situations et des mêmes personnages, au lieu de nous rassurer ou de produire un effet de réel, nous destabilise et nous gêne. Car les situations et les genres (roman, film, scénario, théâtre) où sont plongés ces débris de narration sont soumis à leur tour à un éternel glissement, à une inquiétante instabilité.

Revenons pour une dernière fois à la fonction nodale que le panneau central du livre de Sarah Gaspari assigne à *L'Amour* : ce texte est une sorte de plaque tournante qui relie un avant et un après, qui ouvre sur des formes ultérieures, inédites, et en même temps déforme le déjà dit, le déjà imaginé. C'est le relais qui permet d'incruster sur la page le combat entre le visible et le dicible, entre l'écriture coulant sur le papier et les images visibles (ou invisibles) sur l'écran (réel et/ou virtuel). C'est aussi cela, le rôle du texte de *L'Amour* dans le panneau central du livre: c'est la possibilité de passer sans secousses de l'intertexte des récits analysés dans le premier panneau du triptyque, aux expérimentations visuelles, musicales et sonores des films durassiens du troisième panneau, sans rien retrancher, sans solution de continuité.

Le troisième panneau du livre, qui prend en compte l'analyse de toute l'oeuvre filmique de Duras, est sans doute le plus riche et le plus expérimental, se servant de matériaux encore peu étudiés par la critique durassienne actuelle. Du scénario d'*Hiroshima mon amour* à *India Song*, du *Navire night* à *Césarée*, de *Son nom de Venise dans Calcutta Désert* à *L'Homme atlantique*, rien de ce que Duras a réalisé (ou tenté de réaliser, imaginé de pouvoir réaliser) au cinéma n'est passé sous silence.

Cependant, ce qui pourrait sembler contradictoire, plus le livre avance dans la vision et l'analyse des films de Duras, plus il laisse transparaître la conviction que pour elle le cinéma ne remplace nullement le livre, ni le dicible ni le visible du livre: car, pour citer encore une fois les mots de Duras, *tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre*. Les images filmiques ne prennent donc pas la place des fantasmes narratifs, ne les incarnent pas, loin de là.

L'espace filmé, de plus en plus épuré, raréfié, vide de formes humaines, fonctionnerait comme un rite d'exorcisme, il arriverait à *délivrer Duras des images qui la hantent*, il remplirait une fonction thérapeutique, laissant finalement l'auteur *libre de ne plus voir ses fantasmes*.

Eric Rohmer, dans un entretien avec Jean Narboni réalisé en novembre 1983, disait à propos des films de Duras que, dans son cas, on devrait parler d'un « cinéma venu d'ailleurs », d'un « cinéma d'après le cinéma », d'un cinéma-catastrophe : « Marguerite Duras n'a été possible que parce que l'âge classique du cinéma était déjà révolu ». Un cinéma du *day after*, qui ne cesserait de filmer sa disparition. Un cinéma spectral, un cinéma fantômal.

Formes en mutation s'efforce de trouver son chemin dans ce labyrinthe durassien sans jamais céder à la facilité, tout en laissant filtrer en filigrane les longues, patientes et minutieuses recherches dont il est le fruit. C'est que la volonté d'analyser, s'accompagne ici d'une passion pour l'objet de sa recherche, qui n'est jamais une passion aveugle. Dans la triple partition du livre, les formes en mutation de l'œuvre durassienne reviennent pour être examinées toujours sous un jour différent : derrière l'accumulation de langages et de matériaux divers, derrière les métamorphoses formelles des différents media qu'a utilisés Duras, tout fait cercle, tout s'obstine à revenir, par une espèce de mouvement qui possède à la fois la mollesse fusionnelle du rêve et le tranchant d'un regard venu d'ailleurs.

Lina ZECCHI

PROLOGUE

L'analyse qui suit ne veut pas se présenter comme une monographie, mais plutôt comme une tentative de lecture – ni globale, ni exhaustive, disons tout simplement “diagonale” - des écritures entrelacées, contaminées et visionnaires de quelques oeuvres de Marguerite Duras, à mi-chemin entre narration et scénario filmique, entre roman et hallucination, vision et invention d'un cinéma “impossible” à réaliser par les moyens courants. J'ai surtout essayé d'approcher le discours tout à fait singulier de l'auteur, ce discours qui se constitue à travers une structure empruntant à plusieurs genres et formes hétérogènes, jouant tout à la fois des pouvoirs mais aussi des impuissances de ces diverses formes.

Entrer dans l'oeuvre de Marguerite Duras comme j'ai essayé de le faire, par le biais surtout de la notion d'intertexte que je vais analyser dans l'introduction de ma thèse sous plusieurs angles de vue, pourrait sembler trop simpliste, tant ce mécanisme d'écriture fait partie de l'imaginaire même qui préside à toute création durassienne, depuis son début en littérature jusqu'aux scénarios filmiques, brouillons, fragments de récits, théâtre, notes éparses, etc. A parcourir les tentatives d'inventaires que font les critiques des textes publiés par la narratrice, nous sommes tout de suite confrontés à un dédale inextricable d'écrits qui sont de véritables carrefours, ouvrant d'une part sur de possibles volumes à venir, incorporant d'autre part le déjà-dit et le déjà écrit comme la cellule générative d'un organisme en mutation perpétuelle.

Cette intertextualité constitutive dès le début des récits de Duras, va se compliquer ultérieurement quand l'auteur commence à s'occuper de théâtre et de cinéma, redoublant – si possible – ces effets d'échos hybrides entre écriture coulant sur le papier et images visibles sur l'écran (virtuel, interne ou réel, externe), voix de personnages romanesques et voix d'acteurs en chair et en os, fragments de narration jetés sur la page et fixation (ou *monstration*, pour reprendre les remarques de Gaudreault sur le filmique) de ces mêmes voix et personnages à l'écran.

C'est à propos de *La Femme du Gange* que Duras écrit: « Quand on traduit par écrit, ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte

de tout ». Mais ce qui est plus, elle ajoute (je cite à la lettre les mots de Duras que j'ai placés en épigraphe): «Alors que dans l'image, vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre». Toute comparaison entre le film et l'écrit résulterait donc fautive: l'écriture, semble dire Duras, est la mort de la chose, la perte de son individualité immédiate au profit d'une abstraite universalité, ce qui sauvegarde la possibilité d'une différente actualisation à chaque lecture.

Pour ce qui concerne l'image, ce serait exactement le contraire. L'image ne serait que la conservation de la chose sous forme d'absence. Il ne s'agit jamais, du mot à l'image, de la même richesse ou pauvreté: le mot renvoie à l'imaginaire, à l'universel indéterminé, l'image au sensible, à l'individuel déterminé. Aussi inséparables soient-ils l'un de l'autre, l'imaginaire et le sensible ne sont pas affectés de la même manière: l'image appauvrit l'imaginaire en le réduisant à une seule possibilité, tandis qu'en retour le mot ne parviendra jamais à épuiser complètement la richesse particulière de l'image. Ecrivain et cinéaste, Marguerite Duras va bientôt reconnaître dans cette différence entre parole et image le lieu privilégié de *projection* pour ses films.

Ce lieu privilégié réside dans le fait que, pour céder encore une fois la parole à Duras elle-même, « *tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre* », le film résultant finalement un des compromis idéaux entre mot et image. Un compromis, un accord ou plutôt une continuité dans le sens durassien, qui est celui de la prolifération et du *délire* (Borgomano, 2002) intertextuels, ayant comme résultat respectivement, - pour le mot: un auto-Intertexte *virtuel*, - pour l'image: un cinéma "impossible" et pour les deux, - mot et image - un texte *introuvable* (Bellour, 1995): le texte *mouvant* de l'Oeuvre (Barthes, 1971) sans écrivain.

Dans la première partie de mon analyse, c'est aux *cellules* (Borgomano, 1981) en mutation et à leur fonction dans un *corpus* durassien assez limité que je m'attache. Je renvoie, pour les justifications méthodologiques qui m'ont amené à la délimitation du *corpus* choisi (le soi-disant "cycle indo-chinois"), aux remarques insérées au début de la section *Intertextualité et Génétique Textuelle*. La construction/destruction de l'œuvre chez Duras se fait par la genèse *transformationnelle* ou le passage différentiel des cellules en mutation s'effectuant dans les "après-textes" publiés. L'exemple que

je prends en examen dans cette première partie possède à mon avis une valeur paradigmatique: dans le *corpus* « indochinois », la chaîne sémantico-lexicale de “l'amant-homme-frère” forme une sorte de galaxie ou de noyau narratif en expansion. Cette chaîne est en corrélation évidente et itérée avec celle, symétrique, de “l'amante-femme-sœur” et traverse en diagonale tout le « cycle indochinois », à partir des premiers romans durassiens, *Les Impudents* et *la Vie Tranquille*, en passant par le roman *germinal* du *Barrage* pour arriver à *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*.

Dans la deuxième partie, c'est la fonction d'une macro-cellule *générique* que je prends en examen, pour mettre en relief la progressive confusion des genres traditionnels qu'opère Duras dans son œuvre d'écriture. La construction/destruction de l'*architexte* (Genette, 1979) se réalise en effet chez Duras par celle des cellules *génériques*, créant des formes inédites: cas exemplaire, le passage du *Ravissement de Lol V. Stein* – roman - à *L'Amour* [blanc], texte hybride situé entre l'écriture filmique et une écriture dont on n'a pas encore trouvé de définition possible. Script perdu ou tout simplement image écrite, *L'Amour* représenterait le lien idéal entre le roman et le film. Son analyse nous permet ainsi de jeter un pont, de frayer un passage entre la deuxième et la troisième partie, qui revient une fois de plus à l'intertextualité : mais ici, l'accent est mis directement sur la structure des “textes-films”, ou des “films-textes” durassiens.

Les analyses de la troisième partie visent une nébuleuse de textes hétérogènes, pris dans leur complexe rapport à l'image: un premier texte, qui est littéralement fondé sur un manque d'image, *L'Amant*; un texte visible-non visible, *L'Homme assis dans le couloir*; une adaptation inédite, à savoir *L'Amant, adaptation cinématographique de M. Duras*; un livre-film, *L'Amant de la Chine du Nord*; un film encore *possible*, *India Song* et un film tout à fait *impossible*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

La conclusion, qui n'en est pas une, ne peut donc que rester ouverte, en suspens. Car il faut l'avouer, le chiffre poétique de Duras agit de plus en plus de façon qu'on se trouve systématiquement confronté à un pari inacceptable. L'œuvre filmique durassienne, dans sa totalité et dans sa fragmentation, dans sa réalisation achevée et dans ses ébauches sans cesse recommencées, ne ferait finalement que postuler un objet paradoxal: l'existence d'un cinéma et, plus en

général, d' un texte-film, à la fois engendré et détruit par l'intertextualité, impossible et surtout *introuvable*, mais *sublime*.

Table des abréviations

[présentes dans les citations et dans les notes ; pour les *inédits*, aussi dans le texte]

Publications:

- B.P.*: *Un Barrage contre le Pacifique – roman* (Paris, Gallimard, 1950);
R.L.V.S.: *Ravissement de Lol V. Stein, - roman -* (Paris, Gallimard, 1964);
V.C. : *Le Vice-Consul – roman -* (Paris, Gallimard, 1966);
L'A.: *L'Amour* (Paris, Gallimard, 1971);
F.G.: *La Femme du Gange (La Femme du Gange a été tourné du 14 au 26 novembre 1972 à Trouville-sur-Mer. Distributeur d'origine : « Sunchild Production » ; Société de Production d'Origine : « Service de Recherche de l'O.R.T.F. («Office de Radiodiffusion et Télévision Française ».). Un texte a été publié avec Nathalie Granger, Paris, Gallimard, 1973 et le film est enfin sorti le 12 avril 1974 ; Distributeur : « Gemini Films ») ;*
I.S.: *India-Song, - film -* (Paris, distr. Films Armorial, 1975) et *India-Song, texte, théâtre, film* (Paris, Gallimard, 1973);
S.n.V.C.d.: *Son nom de Venise dans Calcutta désert - film –* (Co-production Cinéma, P.I.P.A., Eds Albatros, 1976);
L'H.a.C.: *L'Homme assis dans le Couloir - récit -* (Paris, Minuit, 1980);
L'Am.: *L'Amant* (Paris, Minuit, 1984);
L'Am.Ch.N.: *L'Amant de la Chine du Nord - roman –* (Paris, Gallimard, 1991).

Inédits

- L'Am.Ph.abs.01*: [*L'Amant*] “Photo absolue”; Selon le catalogue de l'IMEC il s'agit du DRS2.A3-01.01, [*L'Amant*] “Photo absolue”. Brouillon. 55 ff: 50mss + 5 dactyl. (dont 2 photocop.) avec corr. Mss.;
- L'Am.Ph.abs.02*: [*L'Amant*] “Photo absolue”; Selon le catalogue de l'IMEC il s'agit du DRS2.A3-01.02, [*L'Amant*] “Photo absolue”. Brouillon. 38 ff: 37mss + 1 dactyl. avec corr. Mss. La photo en question c'est pour sûr celle de sa famille, sauf le père, réunie à Hanoï lorsqu'elle, Marguerite, avait 4 ans (deux ff: 1 dactyl.+ 1 mss).
- L'Am.Ph.abs.03*: [*L'Amant*] “Photo absolue”; Selon le catalogue de l'IMEC il s'agit du DRS2.A3-01.03, [*L'Amant*] “Photo absolue”. 25 ff: 10 mss + 15 dactyl. (dont 2 dbles) avec corr.mss.
- L'Am.Br.04*: [*L'Amant*] Brouillon; Selon le catalogue de l'IMEC il s'agit du DRS2.A3-01.04, [*L'Amant*] Brouillon. 71ff.: 40 mss + 31 dactyl. Avec corr.mss
- L'A.R.01*: *L'amour dans la rue* [Selon le catalogue de l'IMEC il s'agit du DRS2.A4-03.01, *L'amour dans la rue*. 51ff.: 1ms+50dactyl.Avec corr.mss (photocop.);
- L'Am.Ad.Cin.M.D.*: “*L'Amant*”, *adaptation cinématographique de Marguerite Duras*; Selon le catalogue de l'IMEC il s'agit du manuscrit: DRS2.A3-04.01 “*L'Amant*”, *adaptation cinématographique de Marguerite Duras*

INTRODUCTION

Intertextualité – Intertexte: Les Répétitions *Différentes*¹ de Duras

Violence appuyée et discrète d'une incision inapparente dans l'épaisseur du texte, insémination calculée de l'allogène en prolifération par laquelle les deux textes se transforment, se déforment l'un par l'autre, se contaminent dans leur contenu, tendent parfois à se rejeter, passent elliptiquement l'un dans l'autre et s'y régénèrent par la répétition, à la bordure d'un surjet. Chaque texte greffé continue d'irradier vers le lieu de son prélèvement, le transforme aussi en affectant le nouveau terrain.

[Jacques DERRIDA, *La Dissémination*]

Il serait impossible d'entamer une analyse même partielle de l'oeuvre – peu importe qu'elle soit littéraire, cinématographique ou théâtrale - de Marguerite Duras, sans tenir compte de la notion critique d'intertextualité. Je vais donc tout d'abord en donner ici un bref aperçu afin de mettre en relief son importance, “foncière” pour l'oeuvre durassienne.

En France, à la fin des années '60, c'est Derrida qui, à propos de *Les Nombres* de Philippe Sollers, fait parmi les premiers allusion à une sorte d'opération au sens presque médical (*incision*) mais surtout génétique - (« insémination calculée de l'allogène en prolifération ») donnant lieu à une *transformation/déformation/contamination* où deux textes « passent elliptiquement l'un dans l'autre et s'y régénèrent par la répétition ». Tout est déjà là: répétition – ré-génération par différence –intertextualité.

Mais il y a plus, il utilise le mot *greffe*, associé au *retour au surjet*. D'après sa lecture, *Les Nombres* de Philippe Sollers ne peuvent se lire en fait que

[...] dans l'opération de leur réinscription, dans la greffe [qui s'impose violemment à l'acte scriptural:] [...] Ecrire veut dire greffer. C'est le même mot. [...] ².

Cette expression (« greffer un texte sur un autre ») est à peu près la même que va employer Genette une dizaine d'années après, pour définir la notion d'intertextualité ou plutôt d'*hypertextualité*, qui est

¹Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

²Id., *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p.395.

[...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerais hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerais, bien sûr, hypotexte) sur lequel *il se greffe* d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] ³.

C'est à Kristeva pourtant qu'on est redevable de l'invention du mot même d'intertextualité, qu'elle définit comme:

[...] un croisement de surfaces textuelles, [...] dialogue de plusieurs écritures [...] où tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ⁴.

Il est très intéressant de remarquer la façon dont Kristeva introduit cette notion. Elle le fait à partir de la définition de trois dimensions, *en dialogue* et constitutives de l' "espace textuel": la dimension du *sujet de l'écriture*, celle du destinataire et celle des textes *extérieurs*. Ces trois dimensions se disposent sur deux axes perpendiculaires, par lesquels se définit le nouveau statut du mot: *l'axe horizontal* - dialogue du sujet de l'écriture avec le destinataire virtuel - et *l'axe vertical* - dialogue du texte avec d'autres textes ⁵:

[...] Mais dans l'univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours lui-même. Il fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur: *le mot* (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) ⁶.

³Gérard GENETTE, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982, pp.11-12. C'est moi qui souligne.

⁴Julia KRISTEVA, *Semeiotike, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978, pp.83-85, incluant les articles parus dans *Tel Quel*: Julia KRISTEVA, "Le mot, le dialogue, le roman", (1966) et "Le texte clos", (1967).

⁵"Face à cette conception spatiale du fonctionnement poétique du langage, il est nécessaire de définir d'abord les trois dimensions de l'espace textuel dans lequel vont se réaliser les différentes opérations des ensembles sémiques et des séquences poétiques. Ces trois dimensions sont: le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs (trois éléments en dialogue). Le statut du mot se définit alors a)horizontalement: le mot appartient à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire, et b)verticalement: le mot dans le texte est orienté vers le corpus littéraire antérieur ou synchronique" (Julia KRISTEVA, *Semeiotike, cit.*, p.84).

⁶C'est moi qui souligne.

Mais ce qui est encore plus intéressant – surtout pour mon propos – c’est que Kristeva arrive à la redéfinition de ces deux axes – *le dialogue et l’ambivalence* – à travers Bakhtine et, en particulier, par sa découverte de l’intertextualité en tant qu’imperfection, *manque de rigueur* entre ces deux axes:

Chez Bakhtine ⁷ d’ailleurs, ces deux axes, qu’il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: *tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte* ⁸. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* ⁹.

De son côté Riffaterre, médiéviste très ouvert au renouvellement apporté dans son domaine d’études par la poétique moderne, pose le problème surtout du côté de la réception/lecture ¹⁰, tout en formulant une définition d’intertextualité sans doute plus complète:

Il s’agit d’un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l’interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire. C’est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens. C’est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l’oeuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à un univers non-verbal. *Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l’univers langagier* ¹¹. Ces complexes peuvent être des textes connus, ou des fragments de textes qui survivent à la séparation de leur contexte, et dont on reconnaît, dans un nouveau contexte, qu’ils lui préexistaient ¹².

⁷Kristeva se réfère principalement à Mikhaïl BAKHTINE, *Problemi poetiki Dostoïevskovo (Problèmes de la poétique de Dostoïevski)*, Moscou, 1963; *Tvorchestvo François Rabelais (L’Oeuvre de François Rabelais)*, Moscou, 1965.

⁸C’est moi qui souligne.

⁹Julia KRISTEVA, *Semeiotike, cit.*, pp. 84-85.

¹⁰Ce qui sera confirmé aussi par Matilda Tomaryn Bruckner: « L’écriture comme lecture est l’un des lieux communs de la critique intertextuelle ». Matilda Tomaryn BRUCKNER, “En guise de conclusion”, ds: “Intertextualités médiévales”, *Littérature*, février 1981, p.106. Souligné dans le texte.

¹¹C’est moi qui souligne.

¹²Michael RIFFATERRE, “L’Intertexte inconnu”, ds: “Intertextualités médiévales”,

Si l'intertextualité, d'après cette définition, apparaît comme un *phénomène*, un *mode de perception* et donc, finalement, une pratique surtout de lecture, l'intertexte, de son côté, ne serait alors qu'un « ensemble des textes que l'on peut rapprocher [...], que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini »¹³.

En fait, l'Intertextualité ne se réduit nullement à la pure *reconnaissance*¹⁴ de l'intertexte, ce que Riffaterre, dans le titre même de son intervention (L'Intertexte inconnu) met très bien en évidence. Une connaissance parfaite de l'intertexte ne ferait pas en effet mieux fonctionner l'intertextualité; tout simplement elle la ferait fonctionner de façon différente.

Une perte de l'intertexte n'arrêterait donc pas le mécanisme intertextuel, car ce qui le déclenche, c'est surtout la perception dans le texte de la *trace*¹⁵ de l'intertexte. Cette trace s'identifie avec des

Littérature, février 1981, pp.5-6, cité par Sarah. J. "Perspectives sur l'écriture durassienne: *L'Amant*", *Symposium*, XLI, Spring 1987, p.21. Madeleine Borgomano utilise par contre la définition de Genette que je viens de citer plus haut.

¹³Michael RIFFATERRE, "L'intertexte inconnu", *cit.*, p.4.

¹⁴D'une façon plus pragmatique et se référant en particulier aux trois communications concernant les auteurs du Moyen Age, Matilda Tomaryn Bruckner, parle de *lecteurs avertis* (Douglas Kelly) ou *connaisseurs* et insiste sur l'importance de la *reconnaissance* de l'intertexte: « Le dialogue intertextuel apparaît partout comme un système triangulaire: le public doit reconnaître, se concentrer sur le jeu des répétitions et des changements qui se joue entre textes. Les auteurs du Moyen Age s'adressent à un public de connaisseurs [...] qui partagent un même bagage culturel et littéraire, même s'il est évident que les publics sont plus ou moins initiés. *C'est ce public qui fait fonctionner l'intertextualité dans les textes du Moyen Age* » (Matilda Tomaryn BRUCKNER, "En guise de conclusion", *op.cit.*, p.107. C'est moi qui souligne). Laurent Jenny, dans une sorte de combinaison du pragmatisme de Matilda Tomaryn Bruckner et de la théorie de Michael Riffaterre, décrit enfin ce qui arrive au texte cité, son glissement de la dénotation à la connotation: "Le texte emprunté dénote et renonce à dénoter, est transitif et intransitif, à valeur de signifié à part entière et de signifiant à part entière" (Laurent JENNY, "La stratégie de la forme", *Poétique*, 27, 1976, p.267).

¹⁵Riffaterre reviendra sur ce phénomène dans un article postérieur à la communication en objet, à savoir: Michael RIFFATERRE, "La trace de l'intertexte", *La Pensée française*, 215, octobre 1980, pp.4-18.

anomalies intratextuelles, que Riffaterre appelle aussi *agrammaticalités*, désignant par ce terme toute *altération* de n'importe quel système de langage: morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique. Ces agrammaticalités indiquent justement la présence latente et implicite de l'intertexte, une sorte de *corps étranger* et *différent*, produisant chez le lecteur des réactions associatives, pourrait-on dire, à l'état pur.

Riffaterre conclut:

On doit donc se représenter le texte littéraire non pas comme une séquence des mots groupés en phrases, mais comme un *complexe de présuppositions*, [...] Le texte se comporte comme une séquence d'enchâssements (au sens linguistique du terme), une série de textes, réduits à des lexèmes qui le symbolisent, une série de textes lexicalisés, dont chacun repose lui-même sur un complexe intertextuel [...]. Au lieu de reconstituer un corpus, essayer de déterminer la nature des présuppositions, définir les règles par lesquelles un présupposant déclenche chez le lecteur une écriture ou chez l'auditeur un dire, une activité associative qui lui fait cerner le manque du texte, et compléter un message dont le vide partiel, dont l'incomplétude l'invite à le reconstituer.

Et ce sera surtout sur ce *manque*, ce *vide* et cette *incomplétude* à remplir (ou à ne pas remplir!) par le lecteur, que se constituera non seulement l'écriture durassienne, mais aussi le principe même sur lequel repose l' a-logique, non-narrative et *circulaire* de la production culturelle du XXe siècle.

Un Moyen Age ou, plus en général, une tradition - peu importe qu'elle soit *déclarée* ou pas – sont pris comme point de référence et clé de lecture d'une post-modernité *non-originale*: le défi est lancé. Un défi qui n'est pas à son tour « original », car il a été déjà exploité plusieurs fois. Il suffit de penser aux époques les plus inquiètes et novatrices, comme celle de La Renaissance ou du Néoclassicisme. On change le modèle de départ, mais l'idée reste la même : retour *actif* et surtout *productif* à une tradition.

Mais pour revenir au XXe siècle et sa tradition tournée vers l'innovation, Stanley Kubrick, l'un des plus grands génies *novateurs* du cinéma, déclarait:

[...] l'une des grands erreurs de l'art du XXème siècle est son obsession de l'originalité à tout prix. Même de grands novateurs comme Beethoven ne se

coupait pas totalement de l'art qui le précédait. Innover c'est aller de l'avant sans abandonner le passé ¹⁶.

Pour rester dans le domaine du cinéma, Jean-Luc Godard, - grand estimateur de Marguerite Duras -, dans *Bande à part* (1964) fait d'abord dire/écrire à la dame, professeur d'anglais : *classique=moderne*; ensuite, il fait citer à Odile (Anna Karina): « Tout ce qui est nouveau est de ce fait automatiquement traditionnel », d'après Thomas-S. Eliot. Mais déjà un an auparavant, avec *Le Mépris*, Jean-Luc Godard avait constamment mêlé le moderne et l'ancien: le moderne, faisant référence par exemple à un certain mode “rosséllinien” ainsi qu'il apparaît dans le traitement narratif des sculptures - ¹⁷ l'ancien, par la présence, même “physique”, de Fritz Lang.

En réfléchissant, par la glorification de ce dernier, sur l'histoire du cinéma, Jean-Luc Godard semble défendre et rendre un hommage à la fois éthique et artistique à une certaine conception du cinéma, à un certain cinéma. Godard lui-même apparaît dans son film, en tant que “premier assistant” du maître allemand ; ce qui, sans doute, équivaut à dire: « c'est de là (à entendre, du cinéma de Fritz Lang) que je viens ». En même temps, quoique simple assistant, il prend beaucoup de place. C'est lui qui prononce le tout dernier mot du film : *silence !* On assiste donc à la fois à un hommage (*silence !*) à la tradition et à une certaine posture vis-à-vis d'elle.

Nous pouvons enfin remarquer que, dans ce film, le style de Godard apparaît moins explicitement moderne. Il s'agit d'un style plus discret par rapport aux « ruptures » qui caractérisaient, par exemple, *A Bout de souffle* (1959) ou, encore plus, *Pierrot le fou* (1965). C'est la première fois que Godard adapte ¹⁸ mais c'est, paradoxalement, de la manière la plus classique, à savoir avec une trame et un cadre. En

¹⁶Michel CIMENT, *Kubrick*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Calmann-Lévy, [1980], 1987, p.176.

¹⁷Cfr. Roberto Rossellini, *Voyage en Italie*, 1954; Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961; François Truffaut, *Les Deux anglaises et le continent*, 1971 et Marguerite DURAS elle-même, *S.n.V.C.d.; Césarée*, - film - Film du Losange, 1979; *Le Dialogue de Rome*, prod. Coop. Longa Gittata, Rome, 1982.

¹⁸Il s'agit du roman d' Alberto MORAVIA, *Il Disprezzo*, Milano; Roma: V. Bompiani, 1954.

1963 il est impossible, ajouterais-je, d'être classique, mais Godard arrive quand même à mettre en scène la modernité, sa modernité, et une sorte d'hommage à la tradition, à une certaine tradition, celle du cinéma d'auteur : Fritz Lang, mais aussi, implicitement, Alfred Hitchcock, Orson Wells, Jean Renoir, etc.

Que serait donc l'intertextualité, sinon un pas en arrière, un retour, mais en même temps une élaboration nouvelle, moderne, des "sources" ? Il faut pourtant préciser que l'intertextualité (condition de tout texte, quel qu'il soit), ne se réduit pas à un problème de sources ou d'influences. Parler d'intertextualité reflète par contre tout un changement des préoccupations et des conceptions à l'égard de la dynamique textuelle. Au lieu de suivre le cours unidirectionnel - procédant de la source à la copie -, on se concentre alors sur les *échanges*, le *dialogue* entre les textes. En d'autres termes, tout se passe comme s'il y avait toujours du langage avant le texte et autour de lui : l'intertexte deviendrait un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.

Il existe pourtant plusieurs niveaux d'intertextualité. Il peut arriver par exemple que cette dernière soit présente au niveau du contenu formel même de l'oeuvre, comme c'est le cas des imitations, des parodies ¹⁹, de la citation, des montages, du plagiat, etc. Ce qui reste en tout cas problématique, exception faite du cas-limite de la citation littéraire, c'est alors l'établissement d'un degré d'explicitation intertextuelle. Si d'un côté il existe des *critères structurels* capables de le prouver et de le déterminer; de l'autre il y a des cas où il apparaît extrêmement difficile de distinguer entre une intertextualité à "usage-code" et une intertextualité faisant partie intégrante de la "matière-oeuvre" en tant qu'essence et cause de l'oeuvre même.

Comme on va le voir au cours du premier chapitre de ce travail, c'est cette dernière notion d'intertextualité qui concerne l'oeuvre de

¹⁹La parodie dans ce cas-là entre en rapport à la fois avec l'oeuvre qu'elle caricature et avec toutes les oeuvres parodiques de son genre.

Marguerite Duras. Très tôt, elle est définie un “écrivain intertextuel”²⁰.

It is evident that intertextuality for many authors has become an important type of *fictional generator*, along with the linguistic and situational generators currently used from the Oulipo group of Georges Perec and his colleagues to members of the nouveau roman group other than Robbe-Grillet, such as Claude Ollier and Jean Ricardou²¹.

Enfin, l’intertexte apparaît, en général, comme “submergé” dans un ou plusieurs thèmes²². Par conséquent, il est difficile sinon impossible de parler séparément des textes par rapport aux thèmes/intertextes générateurs de l’écrivain. L’intertexte et le thème sont alors souvent identiques, mais l’intertexte est comme *déformé* à l’usage du texte en question.

Voyons à ce propos comment ce passage, tiré du *Vice-Consul* de Marguerite Duras, deviendra plus tard la “source” d’ intertexte :

On a d’abord cru, explique l’ambassadeur, que c’était un farceur, un maniaque du revolver et puis il a commencé à crier la nuit...et puis il faut le dire, on a trouvé des morts dans les jardins de Shalimar. [*V.C.*, p.41)

Il faut d’abord préciser que cette constatation est précédée à son tour d’autres *sources*, disons mineures et intratextuelles ou *autotextuelles*²³, *internes* au texte même et apparaissant sous forme

²⁰«[...] Il faut déplacer la définition de Duras du côté “nouveau romancier” vers le côté “écrivain intertextuel . [...] ». Marguerite BLADES, “Marguerite Duras et le Nouveau Roman”, *Bérénice*, anno IV, novembre 1983, pp.225-231.

²¹Bruce MORRISSETTE, “Intertextual Assemblage as Fictional Generator, *Topologie d’une cité fantôme*”, *The International Fiction Review*, 1, January, 1978, p.1. C’est moi qui souligne.

²²C’est souvent le cas, par exemple, de Claude Simon et d’Alain Robbe-Grillet.

²³Jean Ricardou distingue l’*intertextualité restreinte* qui ne concerne qu’un ensemble particulier, celui des textes portant la même signature, par rapport à l’*intertextualité générale*, qui met en relation des textes de sources diverses, dont l’origine n’est pas toujours identifiable, ni d’ailleurs rattachable à un nom singulier [Jean RICARDOU «“Claude Simon”, textuellement» [1974], ds: *Lire Claude Simon. Actes du Colloque de Cerisy*, rééd. Paris, Les Impressions nouvelles, 1986, pp.7-9].

Quelques années auparavant Jean Ricardou avait aussi proposé une autre opposition, celle entre « l’intertextualité externe - rapport d’un texte à un autre

d'indices. L'intertexte est donc, dans ce cas-là, qui est aussi souvent la règle chez Duras, "pré-médité", "en abîme", "implicite" dans le texte de départ. Ces *indices intertextuels* sont les suivants :

- L'acte réitéré, de la part du vice-consul, de se rendre ou de quitter son balcon (*V.C.*, pp.30; 31; 32); à remarquer que c'est toujours d'un balcon que le vice-consul avait tiré, à Lahore, sur des lépreux .
- *Le claquement lugubre* (*V.C.*, p.33). ;
- « Il vient de Lahore [...] d'où il a été déplacé à la suite d'incidents qui ont été estimés pénibles par les autorités diplomatiques de Calcutta. (*V.C.*, p.35; C'est moi qui souligne). Ces *incidents* se transforment ensuite, par la bouche même du vice-consul, en « faits retenus contre moi [...] ces faits (*V.C.*, p.38); [...] ce que j'ai fait à Lahore; [...] ce qui s'est passé à Lahore; [...] n'avoir pas agi à Lahore dans l'ivresse [...]; [...] pénible affaire ». (*V.C.*, p.39).

Mais il y a plus. Suite aux détails biographiques concernant le vice-consul, l'ambassadeur et, en même temps, nous en tant que lecteurs, nous apprenons un « renvoi de Monfort pour mauvaise conduite, il n'est pas précisé laquelle. [...] il semblerait que Jean-Marc de H. ait attendu les Indes pour se montrer à découvert ». Enfin sa tante: « "Ainsi, chez cet enfant des choses couvaient, [...] des choses qui ne ressemblaient pas à celles que nous attendions de lui, nous qui croyions le connaître. Qui aurait cru? / - La folie n'a pas été retenue? / - Non, la dépression nerveuse seulement. / Il n'y a eu des plaintes que très tard" ». (*V.C.*, p.40).

texte - et l'intertextualité interne - rapport d'un texte à lui-même - [Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman* Paris, Seuil, 1971, p.162 s.].

Ce tout dernier phénomène a été baptisé ensuite par Lucien Dällenbach de l'appellation d'*intertextualité autarcique*, autrement dite *autotextualité* d'où mon emploi de l'adjectif [Lucien DÄLLENBACH, "Intertexte et autotexte", *Poétique*, n.27, 1976, pp.282-296].

Enfin, dans toutes ces *conjectures* les victimes du vice-consul, à savoir les lépreux de Shalimar, ne seront mentionnés qu'indirectement, par allusion ou par répétition a-contextualisée (cfr. plus haut *le balcon*). On ne les nommera explicitement qu'assez tard, après presque cent pages de narration ²⁴:

On dit, on demande: Mais qu'a-t-il fait au juste? Je ne suis jamais au courant.

- Il a fait le pire, mais comment le dire?

- Le pire, tuer?

- Il tirait la nuit sur les jardins de Shalimar où se réfugient les lépreux et les chiens.

[...] Aussi bien des balles ont été trouvées dans les glaces de sa résidence à Lahore, vous savez.

(*V.C.*, pp.94-95)

Dans le texte-film d'*India Song*, cette même histoire est dite relativement tôt ²⁵, mais surtout de façon explicite et complète, par l'une des *voix off*:

VOIX OFF 2 ²⁶: Il avait tiré à Lahore de son balcon, une nuit à Lahore il avait tiré sur les lépreux des jardins de Shalimar.

Il y a quand même, ainsi qu'on l'a constaté dans le *Vice-Consul*, toute une série de récurrences qui, implicitement, annoncent cette *disgrâce*:

VOIX OFF 1: Il y a comme une odeur de fleur.

²⁴*V.C.* compte au total 206 pages.

²⁵Après quarante minutes ; le film dure au total cent vingt minutes. Les citations suivantes ne sont pas tirées du script, mais directement du film à cause des différences que ce dernier présente par rapport au script.

²⁶Selon ma propre distinction, que j'ai trouvé confirmée – quoi qu' en numération inversée - dans le dossier publié par Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER (*L'Avant-Scène Cinéma*, 225, avril 1979), la VOIX 2 est la voix au tempérament apparemment fort, celle qui connaît le plus et qui répond souvent aux questions de la VOIX 1, au ton plus doux, délicat et fragile. V1 et V2 ont été plusieurs fois commentées par Marguerite Duras : "[...] jeunes, [...] liées entre elles par une histoire d'amour, [...] atteintes de folie [...]." [*I.S.*, p.11]. Ou encore : « [...] voix d'une espèce de mémoire, ce que Blanchot appelle la mémoire de l'oubli, des voix qui ont oublié et qui se souviennent [...] ». [*Marguerite Duras tourne un film*, par Nicole BERNHEIM, Paris, Albatros, 1975, p.122].

VOIX OFF 2 : La lèpre

[...]

VOIX OFF2: Vous saviez? Les lépreux *éclatent* comme des feux de poussière²⁷.

VOIX OFF 1: Ne souffrent pas, n'est-ce pas?

VOIX OFF 2: Non, rien, rien²⁸.

[...]

VOIX OFF1: Le vice-consul de France à Lahore [nous le regardons de loin ensemble à la caméra et aux trois autres personnages, Anne-Marie Stretter, Michael Richardson et l'ami de passage).

VOIX OFF2: Oui, une *disgrâce* à Calcutta [C'est moi qui souligne].

[...].

VOIX OFF 1: Ces lueurs- là?

VOIX OFF 2: Le *crématoire* [C'est moi qui souligne].

VOIX OFF 1: On brûle les *morts* de la faim? [C'est moi qui souligne].

VOIX OFF 2: Oui.

[...].

ce qui est suivi de l'explicitation finale:

VOIX OFF 2: Il avait tiré à Lahore, de son balcon, une nuit à Lahore il avait tiré sur les lépreux des jardins de Shalimar.

Mais, malgré la précision de ces détails sur Lahore, on continue quand même à poser des questions et à répéter à peu près les mêmes choses. Par rapport au livre, ou plutôt à un des livres dont ce film est tiré (à savoir *Le Vice-Consul*), le film *India Song* apparaît plus direct et surtout plus synthétique.

On choisit à peu près un seul fragment du livre, sans doute le plus complet, et on se concentre sur lui en en reprenant, ainsi que le faisait le livre, les détails. Mais, à part les quelques indices qu'on a vus, on le

²⁷C'est moi qui souligne pour mettre en relief le caractère onomatopéique de ce verbe reproduisant les *feux*, à savoir les tirs du revolver du vice-consul sur les lépreux. Ces derniers *éclatent* donc soit à cause de la lèpre soit à cause de la violence meurtrière ou suicidaire du vice-consul. Il en va de même, le vice-consul et la lèpre apparaissant comme deux disgrâces parallèles et réciproquement "métaphoriques" à Calcutta .

²⁸A mettre en parallèle avec:

VOIX OFF 2: Elle qui pleure

VOIX OFF 1: Ne souffre pas, n'est-ce pas?

VOIX OFF 2: Non plus. Une lèpre du cœur.

fait *après* que le mystère sur ce personnage a été dévoilé. Il n'est plus question donc de connaître l'histoire, mais de la *répéter* tout en l'accompagnant d'images. Ce serait aussi la dernière chance, pour l'écriture, de raconter ou plutôt, car il s'agit d'un film sonore, de *dire*. L'image devrait arrêter le cours de ce dire, infini, exténuant, soit par des moyens "techniques" (arrêt par/sur image ; photogramme) soit par une sorte d' "exorcisation/oubli" se faisant par la *répétition*.

Rappelons à ce propos la Française d' *Hiroshima mon amour* qui, à travers sa liaison avec un homme rencontré par hasard à Hiroshima, raconte et *ré-vit/ré-voit* (et le spectateur avec elle) une histoire d'amour de son passé - celle avec le soldat allemand -, la *corrigeant* parfois, l'oubliant enfin. Nous trouvons une identification de l'amant japonais à l'amant allemand, mais aussi une superposition ou mise en abîme filmique, par images donc, des deux histoires. C'est comme si c'était une répétition *différente* du passé par le présent, à savoir, comme Jean Pierrot l'a bien définie, une *éducation à l'oubli* ou *morale de l'oubli*²⁹.

L'*altérité* est à ce moment-là représentée par le japonais, le « péché » par l'adultère. Mais la Française se trouve à Hiroshima, dans un climat de paix et de liberté : un présent *différent/oubliant* mais *fixant* à la fois, grâce aux films et donc aux images, une mémoire *définitive*. Cette dernière est à son tour *métaphorisée* et *mise en abyme* par le film sur la Paix qu'on est en train de tourner à Hiroshima et dans lequel la Française elle-même y joue quelque rôle .

Beaucoup de différences séparent en effet l'aventure présente de celle du passé: cette dernière par exemple se déroule dans la clandestinité, puisqu'en s'abandonnant à l'amour pour un ennemi, la jeune française transgresse toute une série de règles liées aussi bien à la morale de son milieu qu'à la situation de guerre du moment. L'aventure *au présent*, au contraire, se développe dans une atmosphère de sérénité morale et de tolérance sociale.

Hiroshima constitue donc l'exacte antithèse du Nevers d'*autrefois*. En effet, l'épisode où le Japonais retrouvant l'actrice française endormie Place de la Paix, au milieu de la foule, - où il enlève sa coiffe d'infirmière dans un geste « très libre, très concerté où on

²⁹Jean PIERROT, *Histoire d'un fantôme*, "Revue des Sciences Humaines", 202, Lille, avril-juin 1986, pp.117-138. Voir aussi Jean PIERROT, *Marguerite Duras*, Paris, Corti, 1986, pp.185-199.

devrait éprouver le même choc érotique qu'au début »³⁰, s'oppose absolument aux conditions qui avaient présidé à l'amour de Nevers. Mais pourtant et, sans doute, à cause de cela:

Tu n'étais pas tout à fait mort.
J'ai raconté notre histoire.
Je t'ai trompé avec cet inconnu.
J'ai raconté notre histoire.
Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu.
J'ai raconté notre histoire.
Elle était, vois-tu, racontable.
Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé... le goût d'un amour impossible.
Depuis Nevers.
Regarde comme je t'oublie...
Regarde comme je t'ai oublié³¹.

Dans *Hiroshima* le “dit” de l'histoire racontée trouve une correspondance dans l'image, dont le pouvoir synthétique et *fixateur* permet l'oubli, l'*arrêt*, définitifs.

Dans *India Song* l'absence, quoique encore partielle, de correspondance entre le dire et les images, empêche toute fixation de l'histoire, qui sera encore une fois “vaincue” par le flux intertextuel. Par conséquent, ni l'image ni le dire ne s'arrêteront: le “dire”, l'histoire, “se répétera” en effet dans un autre film, qui n'est désormais plus en fait un vrai film: *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Dans ce dernier, les images seront tout à fait détachées des voix off, à savoir de ce *dire* qui leur était concurrent ; de cette histoire *répétée différemment* qu' *India Song* avait essayé, en vain, par répétition et par images, de *finir*, de *tuer* :

[...]

VOIX OFF 1: Qu'est-ce qu'il a fait au juste?

VOIX OFF 2: Le pire. Tuer. Là bas à Lahore.

VOIX d'homme (un des invités?): Quel est la version officielle? [...].

[...] ³²..

³⁰Marguerite DURAS, *Hiroshima mon amour*, (scénario et dialogues), Paris, Folio-Gallimard, 1960, p.67.

³¹*Ibid.*, p.110. Voir aussi Sergio SACCHI, “ *Hiroshima mon amour* et la mémoire” *Il Confronto letterario, Quaderni del dipartimento di Lingue e Letterature Straniere moderne dell'Università di Pavia*, Supplemento al n.8, 5 dicembre 1986, p.13.

³²Mots incompréhensibles, fait certainement voulu par l'auteur. D'autre part il est

Quel visage comme greffé. [...].
Le cercle fermé aux Indes ça me fait toujours penser à la lèpre.
[...].

VOIX OFF 1: Il avait parlé de Lahore à quelqu'un.
VOIX d'homme (autre invité): A elle, à la femme de la nuit.

Ce texte se métamorphose enfin en une conversation entre deux invités inconnus et, pour nous, *invisibles*, mais dont l'un s'identifie avec la:

VOIX 1: Il tirait la nuit sur les jardins de Shalimar, sur les lépreux, les chiens.
Et aussi bien des balles avaient été trouvées dans les glaces de sa résidence à Lahore. Il tirait sur lui-même ³³.

Il tirait sur lui-même représente le segment nouveau, *différent* et *productif* à l'intérieur de toute cette série de répétitions; ce qui permettrait à l'histoire du vice-consul et aussi d'*India Song* d'évoluer tant vers le *meurtre* de l'histoire que vers la mort/suicide du vice-consul et, vers la fin, d'Anne-Marie Stretter s'identifiant désormais à son tour au drame de Lahore :

aussi impossible d'en puiser le contenu précis ni dans le script ni dans le *livre* d'*I.S.* car Marguerite modifie continuellement ses textes et ses mises en scènes par l'effet de la réécriture s'adaptant même aux personnalités de ses acteurs. Voilà ce qu'elle déclare à ce sujet à propos des *Eaux et forêts* (Marguerite DURAS, *Théâtre 1: "Les Eaux et Forêts" - "Le Square" - "La Musica"*, Paris, Gallimard, 1965): « Evidemment pour un auteur c'est un changement extraordinaire que d'être dans l'autre côté de la scène. Il y a une tentation qui est constante qui est celle de réécrire ou d'écrire davantage ou de modifier le texte. On peut dire que c'est une plaie pour le comédien mais en même temps c'est aussi un rassurément immense parce que le comédien peut demander à l'auteur d'adapter son texte à lui. J'ai devant moi certains comédiens et il est normal que j'en passe par leur personnalité. Je veux dire par là que la mise en scène que j'ai faite à partir de Marie-Ange Dutheil, Claire Deluca et René Erouk est peut-être différente s'il s'agit d'autres comédiens. Et si vous voulez il faudrait chaque fois faire ça si on voulait être honnête jusqu'au bout. Ces comédiens, je pense à Claire Deluca en particulier, en raison de son ton à elle je suis tentée d'aller vers des régions que je n'ai pas explorées par la seule écriture, à ma table. [...] Ce sont des comédiens qui n'ont pas de ficelle [...] ». (Marguerite Duras, *Le Ravissement de la Parole*, par Jean Marc TURINE, Paris, INA/Radio France, 1997, CD1, 10).

³³*I.S.* (texte, théâtre), p.63. *I.S.* (film), *cit.*

VOIX 1: [...] Il tirait sur lui-même.

[...].

Le vice-consul: [...] Je n'oublie pas Lahore.

La lèpre et le vice-consul arriveront même, vers la fin du film, à être posées comme identiques, tout comme Anne-Marie Stretter, atteinte de son côté d'une *lèpre du coeur*:

[...].

VOIX 1: La musique et peut-être ce qu'elle aura fait derrière ces murs prisonnière de cette souffrance, si ancienne une *lèpre du cœur*. [C'est moi qui souligne].

[...].

Voix d'homme [un des invités]: Il [le vice-consul] lui a dit qu'il souhaite être appelé la lèpre.

[...].

Le vice-consul: *J'ai tiré sur moi à Lahore sans en mourir.*

[...].

Le vice-consul: [...] Lahore c'est moi.

[...].

Le vice-consul: Vous [Anne-Marie Stretter] êtes avec moi devant Lahore. Je le sais. Vous êtes en moi. Je vous emmènerai en moi et vous tirerez avec moi sur les lépreux de Shalimar [...] Je n'avais pas besoin de vous inviter à danser pour vous connaître et vous le savez.

Anne-Marie Stretter: Je le sais.

Le vice-consul: [...] Nous sommes les mêmes.

[...].

[A la résidence des Iles/vers la fin du film: le vice-consul est en train d'entrer dans la salle, donc:]

VOIX OFF homme: Cette odeur de mort tout à coup.

VOIX OFF femme [Marguerite Duras]: L'encens.

VOIX OFF homme: Il [le vice-consul] était arrivé par la dernière chaloupe.

[...].

Indiana's Song aussi, l'air du *Vice Consul*, se transforme, à quelques différences près, dans le titre du texte-film *India Song*. Mais il a fallu une transformation, quoique minimale et, dans ce cas-là, purement orthographique, afin que cela puisse arriver car, comme le souligne bien Ricardou :

La comparaison de deux passages identiques, s'ils diffèrent parfois d'un mot ou d'une lettre, montrera l'exorbitant pouvoir de mutation que porte en elle cette minuscule variante ³⁴.

Ce sont en effet la transformation, la modification, la différence implicites dans l'idée même de répétition qui permettent à l'intertexte de circuler et de créer de nouvelles expériences scripturales. Les personnages du vice-consul et d'Anne-Marie Stretter peuvent donc, grâce surtout à des procédés de transformation, circuler à plusieurs reprises sous les lustres de la salle de réception.

Dans *India Song*, Anne-Marie Stretter et Michael Richardson tournent dans une danse silencieuse entrecoupée par les intertextes du *Vice Consul* et du *Ravissement de Lol V. Stein*, où les actions sont presque identiques: un bal, un refus, un meurtre, un suicide ou un presque-suicide ³⁵. Dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, tous les personnages ont disparu; il n'en reste que les voix, les bruits, les sons.

En conclusion, le rapport intertextuel implique d'un côté une transformation, ou plus précisément, des transformations; de l'autre, puisqu'il est lié à la figure de la *redite*, il résulte originellement et par son essence même associé à des phénomènes répétitifs. Toutefois, il s'agit d'une répétition considérée comme principe/source de différence et d'*instabilité* (Agosti): le *presque-identique*, l'*écart* (Jean de Guarda), l'*autre du même* (Genette); la *répétition (quasi) littérale* (Marie-Laure Bardèche); la *différance* de Jacques Derrida:

Ce qui s'écrit ici *différance* marque l'étrange mouvement, l'unité irréductible impure d'un *différer* (détour, délai, délégation, division, inégalité, espacement) dont l'*économie* excède les ressources déclarées du logos classique ³⁶.

³⁴Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, cit., p.190.

³⁵Marguerite déclare à ce propos: « Peut-être je cherche à m'en débarrasser d'Anne-Marie Stretter, à la liquider, en la tuant, *mais ce n'est pas vrai au fond* » [Marguerite Duras, *Le Ravissement de la Parole*, op. cit., CD 3, 1. C'est moi qui souligne].

³⁶Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, cit.. Souligné dans le texte [arrière-couverture].

D'après Agosti, les nombreux *phénomènes répétitifs* présents, par exemple, dans le poème *Douve* de Bonnefoy donnent lieu à une certaine *instabilité*, la stabilité jusqu'alors vérifiée étant par conséquent seulement apparente et ayant surtout la fonction d'expédient opératif. Aussi, toujours en ce qui concerne ce poème, le critique remarque-t-il une autre "complication", à savoir qu'à des mots ou à des *conglomérats* verbaux identiques ou similaires n'est pas prévue une seule signification³⁷.

De son côté et à très juste titre, Jean de Guarda³⁸ considère et utilise la répétition comme un *outil d'analyse*, en excluant tout caractère à l'apparence *intuitif*. En fait, insiste-t-il, il en faut surtout connaître la *pertinence* et la *portée* avant de l'utiliser. Il ne faut pas par conséquent la considérer comme un phénomène textuel "objectif" qu'il suffit de relever et d'interpréter.

Il est donc nécessaire, selon Guarda, de fonder clairement la notion de répétition, car le moindre flou terminologique entraîne des conséquences très importantes sur l'analyse des textes. Ces conséquences concernent à la fois tant la poétique que l'herméneutique. L'enjeu de la poétique, en particulier, tient au fait que:

[...] ni la langue ni le hasard ne se répètent, [...] ce qui confère à la répétition, quand elle apparaît dans le discours, le statut d'écart³⁹, donc de figure [...] ce qui nous conduit toujours à l'attribuer à une intention, fût-elle inconsciente et compulsive⁴⁰.

L'enjeu herméneutique repose par contre sur un constat d'évidence: « le fait répété a une préminence sémantique a priori sur le fait non répété, car il est l'objet d'une insistance ».

Toute cette rentabilité analytique est cependant perdue, dès que l'on parle non plus d'identique, mais de *presque-identique*, car ce

³⁷Stefano AGOSTI, *Introduzione alla lettura di Douve*, in Yves Bonnefoy, *Movimento e immobilità di Douve*, Torino, Einaudi, 1969, p.10.

³⁸Jean DE GUARDIA, "Les impertinences de la répétition", *Poétique*, XXXIII, 2002, pp.489-505.

³⁹Julia Kristeva aussi parle d'*écarts* ou d'*accord des écarts*. Cfr. *Semeiotike, cit.*, pp.71-76.

⁴⁰Jean DE GUARDIA, *op.cit.*, p.489.

presque risque fort d'être le lieu par excellence où s'investit la *subjectivité* de l'analyste.

Les arguments de l'analyse de Guarda sont fondés sur ceux de Genette⁴¹, mais aussi sur ceux de Saussure qui, de son côté déclarait:

Lorsque, dans une conférence, on entend répéter à plusieurs reprises le mot *Messieurs!*, on a le sentiment qu'il s'agit chaque fois de la même expression, et pourtant les variations de débit et d'intonation la présentent, dans les divers passages, avec des différences phoniques très appréciables aussi appréciables que celles qui servent ailleurs à distinguer des mots différents (cf. *pomme* et *paume*, *goutte* et *je goûte*, *fuir* et *fouir*, etc.); en outre, ce sentiment de l'identité persiste, bien qu'au point de vue sémantique non plus il n'y ait pas d'identité absolue d'un *Messieurs!* à l'autre de même qu'un mot peut exprimer des idées assez différentes sans que son identité soit sérieusement compromise [...]⁴².

Marie-Laure Bardèche parle enfin de *répétition (quasi) littérale*, idée qu'elle résume magistralement dans l'une de ses notes, que je vais donc reproduire dans son intégralité:

La littéralité⁴³ même d'une répétition d'énoncé ne garantit nullement, selon nous, l'identité des occurrences répétées. La différence des énoncés tient alors à leur énonciation, qui n'est pas susceptible d'une reproduction identique. [...] Au sens strict, il n'y a dans l'énoncé "Hier je me suis levé de bonne heure, hier je me suis levé de bonne heure, hier je me suis levé de bonne heure", ni répétition d'événement ni répétition discursive. [...] Leur similitude matérielle (phonétique et graphique) ne peut être totale: seule une voix de synthèse reproduirait sans variation cette expression, mais ces

⁴¹Gérard GENETTE, "L'autre du même", *Corps écrit*, n.15 (*Répétition et variation*), sept.1985, p.11-16; repris dans *Figures IV*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1999, pp.101-107. Gérard Genette a traité deux fois de la question de la répétition: une fois dans son chapitre sur la notion de fréquence du *Discours du récit* (in *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1972, pp.145-156 repris dans : *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp.26-27] ; et une fois dans l'article susmentionné. Le changement de perspective de l'un à l'autre de ces deux textes est attribué par Jean de Guarda au passage de la narratologie à l'esthétique.

⁴²Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916, p.155. Souligné dans le texte.

⁴³C'est aux linguistes russes des années vingt que revient le mérite d'avoir clairement défini le concept de *littéralité*. Voir par exemple Victor ERLICH, *Russian Formalism*, La Haye, Mouton, 1955, p.146 *sq.*, cité par Michael RIFFATERRE, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p.7.

manifestations n'en resteraient pas moins différentes car proférées successivement. *Distinctes dans l'espace et dans le temps, les occurrences d'un même énoncé ne peuvent en outre présenter les mêmes qualités, dans la mesure où toute énonciation affecte de facto l'énoncé lui-même.* Ainsi, le propre du récit répétitif est de ne connaître la répétition que manquée. Hors énonciation, en revanche, les expressions sont identiquement répétables: les énoncés qui, par exemple, servent de support à l'analyse syntaxique correspondent à des structures saisies *in abstracto*, à des modèles linguistiques appréhendés hors de tout cadre énonciatif. En tant que tels, on peut les considérer comme des énoncés à la fois répétés et coupés de toute répétition en acte⁴⁴.

Nous allons terminer cette *parenthèse répétitive* par André Topia, qui va nous permettre de *transiter* vers la répétition à *écart*, donc vers l'intertextualité :

C'est toute la question de l'écart, du supplément, qui se pose aussi bien dans le jeu intertextuel que dans l'écriture en général⁴⁵.

Et ce serait dans cet *écart*, dans ces interstices, dans cette *trame* invisible de surfaces textuelles, dans ces silences à combler par la lecture/lecteur, à savoir dans l'Intertexte ou *entre-texte* que l'écriture durassienne se trouverait réduite.

De *l'entre-texte* à *l'entre-images*, le trajet apparaît pourtant assez bref:

L'entre-images est ainsi (virtuellement) l'espace de tous ces passages. Un lieu physique et mental, multiple. A la fois très visible et secrètement immergé dans les oeuvres remodelant notre corps intérieur pour lui prescrire de nouvelles positions, il opère entre les images, au sens très général et toujours singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable: il est la variation et la dispersion même. C'est ainsi que

⁴⁴Marie-Laure BARDECHE, "Répétition, récit, modernité", *Poétique*, XXVIII, 1997, p.286, souligné dans le texte. Pour la répétition Cfr. aussi Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, dont le point de départ serait Heidegger et la philosophie de la Différence ontologique.

⁴⁵André TOPIA, "Contrepoints joyciens", *Poétique*, 27, 1976, p.353. Cfr. aussi Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op. cit.*, pp.124-125 où il montre, en particulier, le danger de ce *supplément*.

les images désormais nous parviennent, l'espace dans lequel il faut décider quelles sont les vraies images. C'est-à-dire une réalité du monde, aussi virtuelle et abstraite soit-elle, une réalité d'image comme monde possible ⁴⁶.

Ce sera dans cet entrecroisement entre le domaine du mot/image et le domaine de l'image/mot, jamais très distincts chez Duras, que je poursuivrai mon *voyage* à travers l'oeuvre durassienne. L'Intertexte, autrement dit *Entre-texte*, sera aussi *Inter-image* ou, suivant la terminologie de Raymond Bellour que je viens de citer, *Entre-image*, le *virus* intertextuel infectant aussi bien les livres que les films.

L'image - par le film, et en particulier à travers le mécanisme des plans fixes - pourrait arrêter cette *maladie* répétitive, si elle n'en était pas atteinte à son tour, en disparaissant au profit de la parole, encore signifiante mais jamais plus représentée. C'est le cas, on le verra, d'abord du passage des livres du "cycle de Lol et du cycle indien", à savoir: *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1966) et *L'Amour* (1970), aux films de *La Femme du Gange* ⁴⁷ (1972-1974) et d'*India Song* (1973); ensuite du passage d'*India Song* à *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), qui représente, par sa propre *impossibilité* même, la fin et surtout la destruction d'*India Song*.

Cette *dissolution hypertextuelle* se fait pourtant d'abord par une *re-construction hypertextuelle*, se produisant à son tour sur des *restes intertextuels*; ainsi Duras crée-t-elle, invente-t-elle une nouvelle façon d'écrire, coïncidant avec une nouvelle façon de *faire voir* - on le montrera au cours du deuxième chapitre, à travers l'analyse de *L'Amour* - et, par conséquent, de faire du cinéma :

Elle [Duras] construit sur les ruines. Elle affirme que l'on ne peut construire qu'après avoir détruit. Elle le prouve, elle ne reste pas stérile, elle invente un *autre cinéma*. [...] ⁴⁸.

⁴⁶Raymond BELLOUR, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, Eds. de la Différence, 2002, p.14. Souligné dans le texte.

⁴⁷*F.G.* contient 152 plans fixes. Fait curieux: *F.G.* devient en italien *La ragazza di passaggio*, et en anglais: *The Woman of the Ganges*, ds : *The International Film Index*, 1895-1994, Edited by Alan GOBLE, Vol.1 London, Melbourne, Munich, New Jersey, Bowker-Saur, 1991, p.264.

⁴⁸Michèle MANCEAUX, "Tuer dit-elle", *La nouvelle revue française*, n.542, mars 1998, p.104. C'est moi qui souligne.

Un cheminement de destruction et de ré-construction disséminerait alors toute l'oeuvre de Marguerite Duras. Ce mécanisme commencerait d'abord par la *construction*, la naissance, la *genèse* des oeuvres, de son *Oeuvre*, - ce qui fera l'objet de notre première partie -, pour poursuivre ensuite (deuxième partie) – grâce à la destruction intertextuelle du texte (*Ravissement de Lol V. Stein*) et du texte-film (*L'Amour*) - pour aboutir enfin à la création d'un cinéma *autre* et surtout encore *possible* (*India Song*), se transformant en un cinéma *impossible* (*Son nom de Venise dans Calcutta désert*) mais de plus en plus *sublime* (troisième partie).

PREMIERE PARTIE

1 . Intertexte et *Genèse* Textuelle: des *Cellules*⁴⁹ en Mutation

1. 1 . Intertextualité et Génétique Textuelle

[...] Si tout texte réfère implicitement aux textes c'est d'abord d'un point de vue génétique que l'oeuvre littéraire a partie liée avec l'intertextualité. Mais il convient de replacer sur la scène formelle un phénomène mal compris par la critique traditionnelle des "sources".

[Laurent Jenny, "La stratégie de la forme"].

Comme on vient de le voir, l'intertextualité est un phénomène qui est lié, implicitement ou explicitement, à la figure de la *redite*, à l'intérieur d'un système de signes, de mots, et, suivant la terminologie de Lotmann, de *gestes littéraires*⁵⁰. Par conséquent, « hors système l'oeuvre est donc impensable [...] et sa virginité tout aussi inconcevable⁵¹. Si tout texte résulte lié à des *textes* antérieurs, il paraît que « c'est d'abord d'un point de vue génétique que l'oeuvre littéraire a partie liée avec l'intertextualité »⁵².

Cette dernière ne serait plus une simple répétition, mais devient une sorte de *générateur fictionnel*, une source de fictions nouvelles. Les mêmes textes, les mêmes personnages se recréent au fur et à mesure que la production d'un écrivain continue. Il se peut aussi que ce *croisement de surfaces textuelles* [Kristeva] déforme l'événement historique, l'action, le style, et, en général, toute l'oeuvre de l'écrivain, qui « se dévore dans son assimilation d'oeuvres préalables et leur construction intérieure »⁵³. Ce côté soi-disant *destructif* de

⁴⁹Le terme de *cellule* vient d'un essai que Madeleine Borgomano publiait dans *Poétique* en 1981. Ce mot, que j'ai aussi emprunté pour le titre de mon mémoire de licence, était défini par Borgomano de la manière suivante: "Ce que désigne le terme de "cellule génératrice" est ici un énoncé de brèves dimensions, un micro-récit [...], situé tout au début de l'oeuvre, et pourtant contenant déjà, comme en germe, l'annonce de son devenir." [Madeleine BORGOMANO, "L'histoire de la mendicante indienne. Une cellule génératrice de l'oeuvre de Marguerite Duras", *Poétique*, XII, nov. 1981, pp.479-493].

⁵⁰Cité par Laurent JENNY, "La stratégie de la forme", *op. cit.*, p.257.

⁵¹*Idem.*

⁵²*Idem.*

⁵³William F. VAN DER WERT, "Intertextuality and Redundant Coherence in

l'intertextualité fera l'objet, comme je l'ai déjà dit, de la deuxième et de la troisième partie de mon analyse, s'occupant respectivement du livre le plus hermétique, à savoir *L'Amour*, et des films durassiens les plus dévastés, à savoir: *La Femme du Gange*, *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

Mais en même temps, c'est l'intertextualité qui crée à son tour une fiction nouvelle; c'est ce dernier point qui, pour l'instant, va retenir mon attention. Le corpus des œuvres analysées se limitera au cycle "indochinois": *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Cette limitation devrait nous permettre de nous concentrer sur la méthodologie plutôt que sur l'aspect "exemplificatif".

En ce qui concerne ce versant soi-disant *productif*, on appliquerait volontiers à Duras cette remarque de Morrisette sur Robbe-Grillet:

Robbe-Grillet creates fictions, in literature and in film, that lead to "conceptions of creating through rewriting and *littérature citationnelle*"⁵⁴.

En effet, comme j'essaierai de le montrer, l'œuvre de Duras peut bien s'adapter à cette *théorie générative*⁵⁵ de la création par réécriture.

1 . 2 . Génèse Textuelle Durassienne - Auto-Intertextualité Générative Durassienne

1 . 2 . 1. L'Écriture Courante des Textes Durassiens

Après cette mise au point initiale indispensable, je montrerai comment cette clé de lecture peut très bien s'adapter à l'œuvre de Duras, car elle parvient à en expliquer certains traits typiques, tout en respectant son esprit *originnaire* - donc constitutif – autant que la beauté artistique qui en dérive.

Robbe-Grillet", *Romanic Review*, 73:2, March, 1982, p.249.

⁵⁴Bruce MORRISSETTE, "Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film", *Critical Inquiry*, 2:2 (Winter 1975), p.255, souligné dans le texte. Cité par William F. VAN DER WERT, *ibidem*.

⁵⁵En anglais: *Generative Theory*, cfr. *Ibidem*.