

L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque de Marguerite Duras

En 1991 paraissait *L'amant de la Chine du Nord*, une œuvre dans laquelle Marguerite Duras reprenait l'histoire d'amour entre une jeune Française vivant en Indochine et un Chinois, histoire qu'elle avait déjà racontée dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'amant*. La question du métissage des genres est bien connue dans l'œuvre de l'auteure. *L'amant de la Chine du Nord* présente une ambiguïté générique, car cette œuvre semble appartenir à la fois au domaine de la littérature et à celui du cinéma. En effet, dès l'ouverture du livre, cette hypothèse est confirmée par l'audacieuse déclaration de Marguerite Duras : « C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit¹ ». On peut donc se demander quelle influence exerce le cinéma sur cette œuvre. Pour commencer, il est possible de dire que l'influence du cinéma se manifeste dans la structure même du texte qui, tout en conservant une forme romanesque, emprunte à la forme scénaristique. De ce point de vue, il est donc possible d'affirmer que *L'amant de la Chine du Nord* se présente comme le « rêve d'un film² », car Duras indique la manière dont le roman pourrait être transposé en film, un peu à la manière d'un scénario.

Métissage des genres et des arts dans l'œuvre durassienne

L'amant de la Chine du Nord fait jouer les matières de l'expression typiques du cinéma, surtout l'image et le son. Bonitzer explique que « tel est le rôle du scénariste : adapter la forme du récit à la matière film. Il ne s'agit donc pas seulement de savoir raconter, mais de savoir raconter en fonction de l'image³ ». En plus de l'image, le scénariste doit évoquer le son. Le son ne doit pas être considéré comme moins important que l'image, et il doit être travaillé dès l'écriture du scénario. Marguerite Duras donnera une place de choix à la dimension sonore qui alimentera la dimension visuelle de *L'amant de la Chine du Nord*. L'exemple suivant illustre bien ce fait : « Dans le vide laissé par l'enfant une troisième musique se produit, entrecoupée de rires fous, stridents, de cris » (ACN, p. 22). Par ailleurs, en suggérant l'image, le scénariste suggère d'une certaine façon la mise en scène. Le scénario semble d'ailleurs avoir influencé le processus d'écriture de Marguerite Duras. En effet, par les indications propres au scénario telles que les indications de grosseur de plans,

¹ Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 17, dorénavant désigné à l'aide du sigle (ACN), suivi du numéro de la page.

² Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer, *Exercice du scénario*, Paris, FEMIS, 1990, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 95.

d'angles de prises de vue, de mouvements de caméra éventuels, de mouvements optiques, de liaisons visuelles, d'objectifs utilisés, mais aussi d'éclairage, d'action, de description des personnages et des lieux ainsi que de pause dans les dialogues, Duras donne des indications de mise en scène pour l'adaptation filmique de ce texte. Elle va même jusqu'à donner ses préférences sur le choix des acteurs. Cette présence d'indications techniques se retrouve dans le texte ou en note de bas de page. À titre d'exemple, Duras dira : « L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête. La caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir puis elle se retourne et repart dans la direction qu'a prise l'enfant » (ACN, p. 21). Il y a également des références claires à l'idée de la scène : « La scène est extrêmement lente » (ACN, p. 85), ou encore : « La scène est immobile » (ACN, p. 130).

À la fin du texte, Duras énumère une série d'images de plans de coupe destinée au film ainsi que des plans pour la bande-son spécifiant les bruits d'ambiance ou la musique à utiliser. De même, lorsqu'elle décrit une scène, en mettant de l'avant la bande-son et la bande-image, elle indique la place du spectateur, donc son point de vue par la caméra : « On reste là où elle était. Ça s'éteint dans la garçonnière. On entend la clé dans la serrure. Puis le moteur de la Léon Bollée. Puis son éloignement, sa dilution dans la ville » (ACN, p. 180).

Il s'ensuit que le roman doit suggérer les images et les sons, d'où toutes les indications scénaristiques qui truffent l'écriture de Duras, qui fait une composition précise de l'image. En parlant du scénario, Bonitzer affirme : « C'est pourquoi cette chose d'images et de sons qu'est un film a besoin d'un scénario, chose de mots⁴ ». Bref, cette chose de mots qu'est le roman de Duras évoque bien le film.

Mais il y a une seconde ambiguïté qui caractérise *L'amant de la Chine du Nord*. En plus d'emprunter à un autre art, le cinéma, Marguerite Duras mélange la fiction et la non-fiction, de sorte qu'il est extrêmement difficile de départager ce qui appartient à la réalité et ce qui relève de l'imaginaire. Comme l'œuvre moderne, en plus de bousculer les rapports entre les genres littéraires, rompt le clivage entre la fiction et la non-fiction, il peut être difficile de faire la différence entre roman et roman autobiographique. Dominique Combe donne deux exemples de cette ambiguïté. Premièrement, certaines autobiographies revendiquent le droit à la fiction. Deuxièmement, certains romans autobiographiques créent des « personnages fictifs à partir de faits réels⁵ ». À la lumière de ces observations, que pouvons-nous dire de *L'amant de la Chine du Nord*? Les personnages semblent avoir existé, mais Marguerite Duras a brouillé les pistes sur sa vie. La non-coïncidence des versions de l'histoire des amants de *Un barrage contre le Pacifique* à *L'amant de la Chine du Nord* en passant

⁴ Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer, *op. cit.*, p. 99.

⁵ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 155.

par *L'amant* en est la preuve. D'ailleurs, l'auteure avoue avoir caché certains faits : « Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, dit-elle, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit⁶ ».

Histoire et discours dans l'écriture durassienne

Dans les *Problèmes de linguistique générale*, Émile Benveniste oppose deux systèmes d'énonciation en français contemporain : le discours et l'histoire. L'histoire correspondrait à un mode d'énonciation narrative dissociée de la situation d'énonciation de sorte que « [l]es événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes⁷ ». Avec l'énonciation historique, les événements sont évoqués par un narrateur extradiégétique qui privilégie le passé simple et l'imparfait pour ne laisser aucune trace de l'« ici-maintenant » propre au discours. Selon Émile Benveniste, le second système d'énonciation, le discours, peut être défini comme « toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation (JE/TU/ICI/MAINTENANT), autrement dit qui implique un embrayage⁸ ». Ainsi, dans le cas du discours, « [l]e locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre⁹ ». Le discours laisse donc voir des traces de l'énonciation (embrayeurs ou déictiques), contrairement à l'histoire.

Dans *L'amant de la Chine du Nord*, les traces de l'énonciation se manifestent avant tout dans les indications, parfois intercalées dans le texte, parfois reléguées à des notes de bas de page, liées à l'éventualité d'un film d'une part, et, de l'autre, par les procédés cinématographiques. Ces notes explicatives interrompent l'univers raconté en faisant intervenir l'énonciatrice, ce qui souligne le caractère construit de l'œuvre et rompt l'illusion référentielle. Ces interventions contiennent les traces du « je » s'adressant au « tu » en le conviant à voir d'une certaine manière. Bref, pour résumer la distinction élaborée par Benveniste, il est possible d'affirmer qu'avec *L'amant de la Chine du Nord*, nous sommes du côté de l'énonciation discursive par la présence du « je » qui vient influencer sur la narration. En effet, l'emploi du « je » permet de distinguer la subjectivité perceptuelle et mentale de la narratrice homodiégétique. Cette narratrice a recours à des procédés cinématographiques, lesquels renvoient à la subjectivité, au regard de l'instance racontante. Le regard est médiatisé par la

⁶ Marguerite Duras, *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 34.

⁷ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966-1974, p. 241.

⁸ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p. 33.

⁹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1966-1974, p. 82.

caméra, qui démasque le regard de l'instance racontante et s'interpose entre la réalité et le lecteur-spectateur.

Ainsi, les images qui sont présentées à travers le regard de la caméra dans *L'amant de la Chine du Nord* renvoient à des images et non pas à la réalité. Autrement dit, le cinéma renvoie à des images de la réalité qui se confondent avec la subjectivité de l'instance racontante. Ce sont les procédés cinématographiques contenus dans *L'amant de la Chine du Nord* qui révèlent le mieux le dispositif. D'un côté, les angles de prise de vue impossibles et les mouvements de caméra insolites ne traduisent pas la vision réelle, mais rendent compte de « l'existence d'un regard¹⁰ » et, du coup, d'une subjectivisation de l'image. D'un autre côté, la musique venant de nulle part signale l'existence d'une instance organisant le récit; c'est le cas du leitmotiv de la valse. Bref, le cinéma qui est au cœur de *L'amant de la Chine du Nord* est lié au regard et, par le truchement de la bande-son, à l'ouïe. Ainsi, il est possible d'affirmer que l'énonciation discursive se manifeste dans cette œuvre non seulement par la présence de traces de l'énonciation, mais aussi – et de manière nettement plus originale – par l'emploi de procédés cinématographiques. Insistons sur le fait que les traces, tant littéraires que cinématographiques, de la subjectivité de la locutrice exhibent le caractère construit de cette œuvre en créant une distance entre la fiction et la non-fiction. D'où la nécessité d'examiner de plus près l'influence de ces procédés cinématographiques dans *L'amant de la Chine du Nord*.

Les procédés cinématographiques : une influence simultanée sur l'écriture romanesque et la réception

Le cinéma a habitué le spectateur aux relations parfois inusitées entre l'image et le son. Robert Bresson dira : « L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient. Utiliser ces impatiences. Puissances du cinématographe qui s'adresse aux deux sens de façon réglable¹¹ ». La dissociation de l'image et du son au cinéma rend possible l'expérience d'un son non motivé par la description. Le son permet d'augmenter sa propre importance, plutôt que celle de la seule dimension visuelle. De plus, au cinéma, plusieurs de ces sons n'ont pas de fonction figurative¹² mais produisent un sens par leur juxtaposition. Michel Chion¹³ affirme

¹⁰ François Jost, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Communications 38, Énonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983, p. 196.

¹¹ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, 1993, p. 163.

¹² Dans son *Manifeste «contrepoint orchestral»*. *L'avenir du film sonore*, Eisenstein refuse le son au cinéma, à l'exception d'une utilisation qui ne serait pas figurative et qui, du coup, permettrait de faire réfléchir le spectateur par la juxtaposition d'une image et d'un son n'ayant pas forcément de lien. De même, Marguerite Duras éveillera l'imaginaire des spectateurs par son utilisation non figurative du son dans plusieurs de ses œuvres cinématographiques. Il y a donc une puissance de la suggestion créée par la présence d'une image fixe, et d'un son.

que, grâce au son, on peut charger l'image d'une valeur émotive différente et, ce faisant, jouer avec les émotions des spectateurs. Bref, le son ne fait pas qu'ajouter une valeur, il ajoute une puissance à l'image et peut même la transformer. La désynchronisation entre l'image et le son conduira à explorer d'autres perceptions que l'illusion réaliste et la fonction figurative habituellement rendues à l'image dans les romans réalistes. Le visuel et le sonore ne servent plus l'illusion référentielle; ils s'autonomisent en introduisant dans le roman une charge symbolique.

L'autonomie de l'image et du son, qui est typiquement cinématographique, permet de brouiller la perception des sens et de mélanger l'imaginaire et la réalité pour offrir une illusion antiréaliste dans l'écriture romanesque. Le hors-champ sonore, des liens purement symboliques entre l'image et le son, une musique venant de nulle part influenceront l'écriture romanesque, en y apposant une autre marque de subjectivité. Par exemple, le leitmotiv de la valse revient chaque fois que les amants sont ensemble. Duras précise que cet air doit réapparaître à la fin du film et que « [c]'est toujours le même air comme dans un film quand la musique revient... et qu'elle devient triste » (ACN, p. 105). Ainsi, en tant que leitmotiv, cette valse ne sera pas motivée par la description, mais aura une valeur symbolique. En d'autres termes, cette musique venant de nulle part n'est pas motivée par l'image et, de cette manière, elle constitue une marque de subjectivité. Un autre leitmotiv est celui des chants vietnamiens. À ce sujet, la narratrice précise qu'en cas de film, ils devraient revenir chaque fois que l'enfant rentre la nuit à la pension afin de marquer un quotidien. Enfin, parfois la dissociation entre l'image et le son vient du fait que le son ne correspond pas à l'image mais plutôt à ce qui se trouve dans le hors champ : « L'enfant marche rue Lyautey. Lentement. La rue est vide. Elle arrive devant le lycée. Elle s'arrête. Regarde la rue vide. Tous les lycéens sont rentrés en classe. Il n'y a plus d'enfants dehors. On entend le bruit d'autres récréations qui se passent dans une cour intérieure » (ACN, p. 97).

L'autonomie du son est typiquement cinématographique et son application dans *L'amant de la Chine du Nord* fait intervenir la valeur symbolique typique du cinéma. Avec l'entrée de la dimension sonore qui s'ajoute à la dimension visuelle, l'écriture romanesque s'inspire de la technique cinématographique et, du coup, fait appel à un narrataire à la fois lecteur et spectateur.

Pour continuer, examinons l'influence du hors-champ dans l'écriture romanesque, influence qui s'explique par un « système de tensions entre le vu et le non-vu¹⁴ » mais surtout par le fait que le champ de vision est limité, ce que le roman réaliste refusait d'admettre puisqu'il cherchait à tout montrer. En effet, sous l'influence du cinéma, dans l'écriture romanesque, le non-vu sera

¹³ Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p. 8

¹⁴ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 166.

« montré » davantage que le vu, afin de créer des attentes chez le lecteur qui seront déçues ou confirmées. Il y aura sans cesse des éléments qui demeureront indéterminés. L'art de l'écriture sera de ne pas révéler, de ne pas donner accès à toute la vision nécessaire, de laisser le narrataire dans l'incertitude, de le laisser deviner. Tout n'est pas décrit, ni donné à voir.

Dans *L'amant de la Chine du Nord*, le hors-champ se manifeste par l'utilisation du conditionnel présent et de formules exprimant l'hypothèse. La description s'attache à ce qui se trouve dans le hors-champ, souvent en indiquant que l'« on » reste sur une image, mais que l'on entend ce qui se passe en hors-champ. Cette dissociation de l'image et du son, comme nous l'avons déjà mentionné, invite le narrataire à imaginer la situation, mais permet surtout à l'écriture romanesque de créer une nouvelle vision, inexistante avant l'apport du cinéma : « On reste là où elle était. Ça s'éteint dans la garçonnière. On entend la clé dans la serrure. Puis le moteur de la Léon Bollée. Puis son éloignement, sa dilution dans la ville » (ACN, p. 180).

L'utilisation du « on » représente l'œil de la caméra qui se confond avec le « je » de la narratrice, pour devenir une marque de sa subjectivité, une trace de son énonciation. Ce n'est pas la réalité qui est présentée, mais une réalité telle qu'elle est captée par l'objectif d'une caméra qui est lié à l'intériorité, l'imaginaire de la narratrice. Le « on » inclut aussi le spectateur qui ne voit que ce que la caméra veut lui montrer, d'où l'omniprésence du mystère, de ce qui se cache dans le hors-champ. Le texte respecte cette technique par l'utilisation du conditionnel qui suggère plus qu'il ne montre : « C'est une rue droite. Éclairée par des becs de gaz. Cailloutée, on dirait » (ACN, p. 17). Il y a donc un souci de ne pas tout révéler au spectateur, à l'instar du cinéma où l'art du réalisateur consiste à jouer sur le vu et le non-vu. Dans l'exemple suivant, le spectateur ne suit pas une femme qui entre dans une résidence, mais reste à l'extérieur : « Et voici, une femme en robe longue rouge sombre avance lentement dans l'espace blanc de la piste. Elle vient du fleuve. Elle disparaît dans la Résidence. [...] La femme en rouge n'a pas réapparu. Elle doit être à l'intérieur de la Résidence » (ACN, p. 19).

L'alternance entre les regards des personnages dans les dialogues évoque le champ/contre-champ, technique selon laquelle les personnages sont présentés tour à tour. Dans la citation qui suit, nous voyons la dissociabilité de l'image et du son qui crée une nouvelle perspective grâce au fait que l'on ne voit pas le personnage qui parle mais le personnage à qui il parle, technique du champ/contre-champ : « En cas de film la caméra est sur l'enfant quand le Chinois raconte l'histoire de la Chine » (ACN, p. 91).

Le troisième et dernier procédé cinématographique est celui des angles de prise de vue et des mouvements de la caméra. Les angles de prise de vue et les mouvements de la caméra produisent des effets d'irréalité qui éloignent la

représentation du monde de l'exactitude de la vision caractéristique du roman réaliste. Les angles de prise de vue insolites ainsi que les mouvements de caméra vont renforcer l'ambiguïté entre la fiction et la réalité. Les mouvements d'appareil et les angles de prise de vue ne traduisent pas la vision réelle, mais plutôt une vision telle qu'elle est captée par la caméra et transformée par le montage, comme le montre l'extrait que voici :

Le ciel, on le voit d'un bord à l'autre de la terre, il est une laque bleue percée de brillances. On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder. Et puis on voit Thanh qui arrive de la rue et va vers les deux enfants. Puis on revoit le ciel bleu criblé de brillances. Puis on entend la Valse sans paroles dite désespérée sifflée par Thanh sur un plan fixe du bleu du ciel (ACN, p. 32-33).

Les mouvements de caméra permettent d'offrir une autre perspective sur la réalité qu'elle présente non pas d'un point de vue réaliste, mais dans le but de favoriser la compréhension du spectateur en lui offrant un point de vue idéal sur l'action. L'extrait que nous venons de citer représente la technique du plan d'ensemble suivi du plan de chaque élément. Une telle manière de représenter le monde est tributaire non pas du romanesque, mais bien du cinéma. Par ailleurs, comme la caméra est un intermédiaire entre le spectateur et la réalité, elle fait pénétrer dans un univers fictif, car elle ne présente pas la réalité, mais une image de cette réalité. L'écriture littéraire possède des propriétés analogues mais dans le cas de l'écriture durassienne, il est possible d'affirmer que les procédés cinématographiques contribuent à la création de nouvelles techniques narratives.

Pour conclure, nous pouvons dire que les procédés cinématographiques de la dissociation de l'image et du son, du champ et du hors-champ, ainsi que des angles de prise de vue et des mouvements de caméra influencent l'écriture romanesque de Marguerite Duras, car ils offrent une nouvelle manière de représenter la réalité. Ils provoquent un morcellement de la réalité et donc une ambiguïté des rapports entre la réalité et la fiction. Il convient ici de rappeler que les souvenirs de l'instance racontante sont montrés à travers le cinéma. Les procédés cinématographiques offraient peut-être ainsi la possibilité à Marguerite Duras de brouiller les pistes de l'autobiographie. En outre, comme cette œuvre fait référence à des procédés typiquement cinématographiques, et qu'elle réunit une structure romanesque et une structure scénaristique, il s'ensuit une modification des attitudes du lecteur, l'auteure appelant un autre type de lecture de par la multiplicité des matières de l'expression parmi lesquelles dominent l'image, mais aussi le son.

Finalement, les procédés cinématographiques contribuent à situer l'œuvre qui les contient du côté de l'énonciation discursive, car ils révèlent le caractère construit de cette dernière, de même que les traces de la subjectivité de l'instance racontante. Par les interventions de la locutrice, le dispositif est révélé

et l'illusionnisme est rompu. Le narrataire sait que le film de *L'amant de la Chine du Nord* n'est pas encore tourné et qu'il est en train de s'écrire au fil des indications de l'auteure. Aussi, la locutrice donne directement au spectateur les indications sur ce qu'il doit voir par la coïncidence du regard de la locutrice et de celui de la caméra. Ainsi, ses références à l'image, par le cinéma, permettent de représenter non pas seulement le réel, mais aussi l'imaginaire. Elles sont un reflet de l'intériorité, de la subjectivité de la locutrice. *L'amant de la Chine du Nord* se fonde sur le regard pour exprimer une subjectivité. De même, dans cette œuvre la narratrice convie le lecteur-spectateur à voir, à imaginer des images destinées à un film et non pas des images de la réalité; ces images sont le fruit de son imagination. *L'amant de la Chine du Nord* laisse donc place aux marques de la subjectivité et fait intervenir sur le plan structurel cet art lié au regard qu'est le cinéma.

Nicolina Katinakis
Université McGill