

# Ce qui reste du théâtre dans le film : le « cas » Marguerite Duras

## Theater at the movies, as witnessed in “Durassian” films

Julie Beaulieu

Volume 45, Number 3, Fall 2014

Adapter le théâtre au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1032445ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1032445ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beaulieu, J. (2014). Ce qui reste du théâtre dans le film : le « cas » Marguerite Duras. *Études littéraires*, 45(3), 65–79. <https://doi.org/10.7202/1032445ar>

Article abstract

A close study of Marguerite Duras the playwright yields a better understanding of her unconventional role as a movie director, one she embraced long after having established herself as an author of books and plays. *La Musica*, a drama brought to the stage in 1965, already contains movielike elements : an ordinary couple who will soon “be lost” to the audience, a minimalist stage, a couple of pieces of furniture, a few scattered decorative elements, all of which focus the attention on the voices, the core of “Durassian” movies. Indeed, these cinematic elements foreshadow her films, which dissociate images from their soundtrack and which Dominique Noguez considered as literary ones, where the Voice was paramount. Our essay will focus on the singular relationship between the written word and its movie utterance, on the process of adaptation and more particularly on the requirements of re-writing, an exercise that draws from a variety of genres, processes and viewpoints.



# Ce qui reste du théâtre dans le film : le « cas » Marguerite Duras

JULIE BEAULIEU

Il est bien connu que les films de Marguerite Duras empruntent au littéraire. Cela va de soi dans la mesure où Duras est d'abord et avant tout une écrivaine, une voix singulière et singulièrement féminine dans l'histoire littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Le cinéma de Duras emprunte également au théâtre — et en est empreint. Les éléments formels des textes de théâtre de l'auteure vont même jusqu'à éclairer son système filmique non conventionnel<sup>2</sup>. Dans le texte dramatique *La Musica*<sup>3</sup>, ce sont précisément les aspects cinématographiques de la mise en scène qui attirent l'attention. En effet, la mise en scène de théâtre préfigure celle d'un cinéma à venir, d'un cinéma *différent* pour reprendre l'expression même de l'auteure<sup>4</sup>, d'un cinéma autre qui demeure en soi un acte politique, un acte de rupture<sup>5</sup>, s'appuyant sur un rapport de distanciation entre la bande-son et les images, sur un *montage discrèpant*<sup>6</sup>, selon la formule du lettriste Isidore Isou. Le texte *La Musica* préfigure cette mise en scène filmique à venir, où seuls les personnages principaux, une

---

1 Voir, à ce sujet, l'article de Julie Beaulieu, « La voie/voix féministe durassienne », dans « L'écriture au féminin : histoire, apports, enjeux (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) » [en ligne], *Intercâmbio. Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto*, série II, n° 2 (2009), p. 19-38 [http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8689.pdf].

2 Jean Cléder parle d'un « rapport complexe à la syntaxe cinématographique classique [...] dans le cinéma de Marguerite Duras, en particulier dans *India Song* » (Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 127).

3 Marguerite Duras, *La Musica, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1965.

4 Voir la « Déclaration du jury du cinéma différent (Marguerite Duras, Dominique Noguez, Shuji Terayama) au Festival de Toulon le 16 septembre 1975 », dans Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, p. 225-226.

5 Voir le document audiovisuel « Marguerite Duras et Dominique Noguez à propos de “cinéma différent” » (Daniel Georgeot [réalis.], « Marguerite Duras et Dominique Noguez à propos de “cinéma différent” » [en ligne], France Régions 3, 1975, Institut national de l'audiovisuel [INA] [http://www.ina.fr/video/I04258925/marguerite-duras-et-dominique-noguez-a-propos-de-cinema-different-video]).

6 Dans l'esprit du poète et cinéaste Isidore Isou, cofondateur, avec Gabriel Pomerand, du groupe lettriste en 1945 à Paris, le *montage discrèpant* a pour principe de base la disjonction entre le son et l'image au cinéma et vise à briser cette association naturelle. *Traité de bave et d'éternité (Venom and Eternity)*, premier film lettriste réalisé en 1951 par Isidore Isou, est un manifeste dans lequel l'auteur introduit différents concepts dont celui de montage discrèpant. Le film peut être visionné sur le site Internet *UbuWeb*, spécialisé dans les

femme et un homme ordinaires, seront présents sur scène dans un décor minimaliste qui annonce la future « disparition » des personnages à l'écran — ou leur image évidée. Quelques meubles et décorations placés ici et là serviront d'assise aux voix, celles-là mêmes qui donneront naissance au cinéma durassien, notamment dans les films *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*<sup>7</sup>. Un « cinéma de la littérature<sup>8</sup> », disait Dominique Noguez, mais surtout un cinéma de la parole.

C'est ainsi que Marguerite Duras fait de la mise en scène de *La Musica* une véritable mise en plan. Elle emprunte conséquemment au jargon cinématographique non seulement son vocabulaire, singulier (et technique), mais aussi sa conception de l'image filmique. De fait, l'échelle des plans sert à décrire des aspects scéniques, tel l'éclairage, comme le confirme l'extrait suivant : « Éclairage violent des visages qui équivaldrait aux plans rapprochés et plongée de ces visages dans le noir, parfois. Le reste de la scène devrait être gagné par l'ombre à mesure que progressent les propos<sup>9</sup>. » Cette indication souligne de manière providentielle le rôle crucial que jouera le plan noir dans les films de Duras, par exemple dans le court-métrage *Les Mains négatives*<sup>10</sup> réalisé en 1979, et que *L'Homme atlantique*<sup>11</sup> poussera à son extrême limite (le plan noir constitue la moitié du film) en 1982.

Le texte qui suit propose une réflexion sur le rapport singulier que le théâtre entretient avec le cinéma au sein du texte durassien. Il s'agira donc d'inscrire la mise en scène théâtrale et filmique contenue dans le texte dans le contexte d'une *entrécriture*, c'est-à-dire d'une écriture qui se situe au carrefour des pratiques, des genres et des discours. Consacrée à l'entrécriture et aux procédés de réécriture, la première partie de cet article permettra de réfléchir sur l'entrelacement des écritures de théâtre et de cinéma, l'influence du littéraire sur le filmique ayant été abondamment commentée par le passé<sup>12</sup>. La seconde partie proposera une réflexion sur le texte

---

ressources écrites et audiovisuelles relatives aux avant-gardes et au cinéma expérimental (voir, à ce sujet, Isidore Isou [réalis.], *Venom and Eternity* [en ligne], 1951, *UbuWeb* [[http://www.ubu.com/film/isou\\_venom.html](http://www.ubu.com/film/isou_venom.html)]).

- 7 Marguerite Duras (réalis.), *India Song*, Paris, Les Films Armorial, 1974 ; Marguerite Duras (réalis.), *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, Paris, Cinéma 9 / Éditions Albatros, 1976.
- 8 Marguerite Duras, *La Couleur des mots. Entretien avec Dominique Noguez. Autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001, p. 21.
- 9 Marguerite Duras, *La Musica*, *loc. cit.*, p. 141.
- 10 Marguerite Duras (réalis.), *Les Mains négatives*, Paris, Les Films du Losange, 1979.
- 11 Marguerite Duras (réalis.), *L'Homme atlantique*, Paris, Des femmes filmé / Institut national de l'audiovisuel (INA) / Productions Berthemont, 1982.
- 12 Voir, entre autres, les ouvrages suivants : Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002 ; Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985 ; Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction. Le Cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005 ; Sarah Gaspari, *Formes en mutation. Le cinéma « impossible » de Duras*, Rome, Arcane, 2005 ; Renate Günther, *Marguerite Duras*, Manchester, Manchester University Press, 2002 ; Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; Najet Limam-Tnani, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras*, Tunis, Alif, 1996 ; Dominique Noguez, *Duras, Marguerite, op. cit.* ; Janine Ricouart et Anne-Marie Alonzo, *Marguerite Duras Lives On*, Lanham, University Press of America, 1998 ; Michelle Royer, *L'Écran de la passion*, Brisbane, Boombana Publications, 1997.

de théâtre *L'Éden Cinéma*<sup>13</sup> en portant une attention particulière aux mouvements de l'écriture, qui passe par le texte romanesque pour ensuite filer vers le film. La troisième partie fera le point sur cette « contamination » des écritures caractérisant l'œuvre de Marguerite Duras. On y posera, au final, la question suivante : « Que reste-t-il du théâtre une fois le film "passé" sur le texte ? »

## Entrécriture et réécritures

Présenter l'écriture de Marguerite Duras comme une entrécriture permet, d'une part, de réunir sous un même vocable l'ensemble des pratiques qui constitue son œuvre : textuelles (entre autres le roman, mais également des écrits plus poétiques ou de nature essayiste<sup>14</sup>), théâtrales et filmiques. D'autre part, le terme entrécriture inscrit ces dernières dans le mouvement de la réécriture. Chez Duras, la réécriture s'apparente à la dynamique des vases communicants plus qu'à celle de l'adaptation filmique, comprise dans son sens littéral comme un transfert sémiotique du texte au film. Cette pratique de la réécriture, chère à l'auteure en tant qu'elle participe de son processus de création, se loge dans l'entre-deux-textes comme dans l'entre-deux-pratiques. Par exemple, le sous-titre original du texte *India Song*<sup>15</sup>, « Texte, théâtre, film », sous-entend et prescrit l'hybridité des genres, et ce faisant, leur caractère intermédial (« qui se situe à l'intersection de »). Trois formes d'écriture, donc trois pratiques qui ne sont pas étrangères l'une à l'autre tant elles échangent, coopèrent et dialoguent.

Je conçois l'entrécriture comme un concept qui permet d'accéder aux différentes trajectoires des pratiques durassiennes, d'embrasser et de comprendre, dans un même mouvement, la circulation des écritures dans une œuvre au demeurant foisonnante et ouverte. Ainsi, l'entrécriture repose principalement sur les notions d'*entre-deux* (formulée par Daniel Sibony<sup>16</sup>) et de *devenir* (mise au jour par Gilles Deleuze<sup>17</sup>). Ces deux concepts font référence à un troisième, la *répétition*, beaucoup plus ancien et développé par le philosophe Søren Kierkegaard<sup>18</sup>. Dans l'esprit de Daniel Sibony, « l'entre-deux désigne un espace, un lieu, un écart entre deux termes d'où s'exerce un double mouvement entre eux, sorte de va-et-vient générateur de sens » ; c'est un « lieu ou milieu de production et de création<sup>19</sup> ». Quant au concept de devenir, emblématique du mouvement des écritures durassiennes, Gilles Deleuze s'inspire

---

13 Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, Paris, Gallimard (Folio), 1986.

14 À titre d'exemple : les courts textes contenus dans le recueil *Le Navire Night et autres textes* (Marguerite Duras, *Le Navire Night et autres textes*, Paris, Mercure de France, 1986 [1979]), qui contient les trois *Aurélia Steiner* (*Aurélia Melbourne*, *Aurélia Vancouver* et *Aurélia Paris*), dont deux deviendront des films ; Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987 ; et Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1996 [1980].

15 Marguerite Duras, *India Song*, Paris, Gallimard, 1973.

16 Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1991].

17 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 [1977].

18 Voir Søren Kierkegaard, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 1990 [1843].

19 Julie Beaulieu, *L'Entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras. Texte, théâtre, film*, Thèse de doctorat en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 84. Pour une conceptualisation détaillée de l'entre-deux, voir le quatrième chapitre de cette thèse, « Mouvement de l'écriture et écriture en mouvement » (p. 84-114), et plus particulièrement la sous-section intitulée « L'entre-deux » (p. 84-100).

des réflexions de Rémy Chauvin pour expliquer une évolution non parallèle de deux termes. Ainsi, afin d'illustrer le mouvement producteur et évolutif de ces termes (par exemple, le texte et le film), qui ne s'opposent, ni ne s'imitent, ni ne s'assimilent dans leur rencontre, le philosophe fait appel à l'exemple désormais bien connu de la guêpe et de l'orchidée, qui évoluent dans une trajectoire « aparallèle<sup>20</sup> ». Enfin, tel que l'écrit toujours Deleuze, « [...] Søren Kierkegaard définit la reprise en l'opposant à la répétition, qui n'engendre ni renouvellement ni recommencement<sup>21</sup> ». Autrement dit, l'entrécriture se conçoit d'emblée comme une pratique intermédiaire qui surgit de l'entre-deux-écritures. Il est important de préciser, à ce stade-ci de la réflexion, que le terme « texte » doit impérativement être compris dans son sens large, c'est-à-dire qu'il doit inclure les différents genres que pratique l'auteure (le roman, le texte de théâtre, le texte filmique, l'essai, le texte journalistique). Par conséquent, le texte durassien est hybride, au sens où l'entendent Dominique Budor et Walter Geerts<sup>22</sup> : c'est une production qui exalte l'ouvert, le composite et le métissage, dans un mouvement de va-et-vient qui se produit généralement entre deux termes.

L'œuvre de Marguerite Duras évolue selon des motifs de transformation, de répétition, d'oscillation. Ses écritures reposent, à l'instar de la musique, essentielle à la structure de son roman *Moderato cantabile*<sup>23</sup> comme à celle de son film *Le Camion*<sup>24</sup>, sur la modulation et la variation. Le travail d'écriture passe, chez Duras, par la réécriture, c'est-à-dire par le retranchement, par l'ajout, par la modulation, pour créer un nouveau texte (qu'il s'agisse de roman ou de théâtre) ou un nouveau film à partir d'une même trame. Cette dernière, qui n'est cependant pas identique en tous points dans le texte original et son « adaptation », sera modifiée par l'auteure selon les besoins de l'œuvre au cours du processus de réécriture. Par exemple, la trame narrative du bal de T. Beach contenue dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*<sup>25</sup> sera reprise dans le roman suivant, *Le Vice-consul*<sup>26</sup>, l'année 1965 étant celle du théâtre avec *Les Eaux et forêts*, *Le Square* et *La Musica*<sup>27</sup>. Ce même événement, élément fondateur des récits précédents, se transformera en un bal à l'ambassade de France dans les texte et film *India Song*, puis sera visuellement effacé dans le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, bien que des voix le rappellent sur la bande sonore.

Dans le contexte d'une pratique singulière de la création comme celle de la réécriture chez Marguerite Duras, il s'avère pertinent d'insister sur les glissements de l'écriture, sur ses trajectoires. En ce sens, l'entrécriture vise essentiellement une compréhension intermédiaire de ce dialogue établi entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et le théâtre et, à plus forte raison, une connaissance globale de l'œuvre de l'auteure, qui se construit dans l'entre-deux-textes, l'entre-deux-films, voire l'entre-deux-textes-et-films. L'entrécriture, c'est par conséquent ce lieu de passage,

20 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 9.

21 *Ibid.*, p. 79.

22 Dominique Budor et Walter Geerts (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 17.

23 Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

24 Marguerite Duras (réalis.), *Le Camion*, Paris, Cinéma 9 / Auditel, 1977.

25 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.

26 Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.

27 Ce sont ces trois textes qui composent l'ouvrage de Marguerite Duras, *Théâtre I*, op. cit.

de connexion, de convergence des écritures, des genres et des discours. C'est également analyser les différents territoires de passe qui se situent au cœur même de l'histoire (thèmes, personnages, lieux, images et discours) et de l'Histoire<sup>28</sup>. Enfin, c'est tracer les trajectoires possibles de cette rencontre des écritures, prendre des sorties dissimulées, au risque de se perdre. L'entrécriture, comme une cartographie de contrées à venir, celles de la scène et de l'écran, contenues sous la forme de possibles dans l'arpentage du texte qui est roi — je reviendrai plus avant sur cet aspect fondamental qu'est le texte dans l'œuvre durassienne.

### **L'Éden Cinéma ou l'entre-deux-textes**

Le texte de théâtre *L'Éden Cinéma* voit le jour dans les années soixante-dix, une période foisonnante de l'œuvre de Marguerite Duras qui a donné lieu à la production des textes et films *India Song* et *Le Camion*, exemplaires de son style littéraire et cinématographique unique<sup>29</sup>. La pièce *L'Éden Cinéma* fut d'abord présentée en octobre 1977 au théâtre d'Orsay par Claude Régy, l'un des premiers metteurs en scène français ayant monté des textes de Nathalie Sarraute et de Marguerite Duras. Cette pièce participe de la réécriture de son célèbre roman *Un barrage contre le Pacifique*<sup>30</sup>, duquel l'auteure tirera *L'Amant*<sup>31</sup>, puis *L'Amant de la Chine du Nord*<sup>32</sup>. Créé en réaction à l'adaptation filmique de Jean-Jacques Annaud<sup>33</sup>, qui a grandement déçu — voire choqué — Duras, ce roman est également une réécriture du *Barrage*, mais avant tout de *L'Amant*.

Le texte *L'Éden Cinéma* demeure effectivement une forme condensée et orale du *Barrage* et, cela étant, une affirmation d'autant plus violente de ce qui a déjà été dit au sujet de la mère au fil des réécritures. Il s'agit bien là d'un texte plus brut, plus direct et affirmatif. Cette version minimaliste de l'histoire de la mère, créée essentiellement pour la scène, n'est cependant pas sans rapport avec le cinéma. Le titre évoque d'ailleurs le nom de l'établissement où la mère, dans le *Barrage*, avait été embauchée. *L'Éden Cinéma* contient, en fait, l'essentiel, cette « chose » que même les personnages n'osent nommer pour ce qu'elle est, c'est-à-dire cette possibilité d'échange qu'incarnent les diamants de M. Jo, l'amant de Suzanne (la jeune fille), et que la narration du *Barrage* ne formule pas dans des termes aussi clairs et précis :

---

28 Voir, à ce sujet, le premier ouvrage collectif de la collection Marguerite Duras aux Éditions Peter Lang (Christophe Meurée et Pierre Piret [dir.], *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang [Marguerite Duras], 2009). Dans le même ouvrage, voir, en particulier, le texte « Les entrelacs de la mémoire. Écritures, corps et histoire(s) » de Julie Beaulieu (p. 217-235), qui porte essentiellement sur le rapport entre l'histoire et l'Histoire chez Duras.

29 Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.* ; Marguerite Duras (réalis.), *India Song*, *op. cit.* ; Marguerite Duras, *Le Camion*, Paris, Éditions de Minuit, 1977 ; Marguerite Duras (réalis.), *Le Camion*, *op. cit.*

30 Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.

31 Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984. *L'Amant* obtient le prix Goncourt en France et le prix Ritz-Paris-Hemingway aux États-Unis. Le roman a été traduit dans plus de quarante langues.

32 Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.

33 Jean-Jacques Annaud (réalis.), *L'Amant*, Paris, Renn Productions, 1992.



M. JO

Ça vient de ma mère, elle les aimait à la folie...

*Suzanne regarde les bagues et les essaye.*

VOIX DE SUZANNE

C'étaient des choses à part. Leur importance, ce n'était pas leur éclat, ni leur beauté mais leurs *possibilités d'échange*<sup>34</sup>.

De même, la prostitution, à peine suggérée dans le *Barrage*, est nommée, dite par Suzanne ; elle n'est, cependant, jamais racontée de manière détaillée. En effet, Duras ne fait pas une description minutieuse de cette situation pour le moins gênante qui s'interpose entre la fille et la mère. Elle préfère évoquer la possibilité d'échange, cet état de fait qui prend forme dans un geste plutôt anodin, le sourire de l'enfant adressé à l'amant (l'acheteur), et relègue ainsi au domaine de l'imaginaire l'acte de soumission (de perversion) :

Il fallait partir de la plaine. Je savais que la mère avait peur de mourir alors qu'on était encore si jeunes. J'ai compris le regard de ma mère. J'ai souri au planteur du Nord.

*Temps.*

C'était ma première prostitution<sup>35</sup>.

*L'Éden Cinéma* confirme ce qui a déjà été raconté ailleurs au sujet de la mère — son histoire, terrible, celles des plantations maudites — dans une forme romanesque et un style plus traditionnel. La facture classique du texte *L'Éden Cinéma*, c'est-à-dire sa forme dialogique, propre à la situation d'oralité que commande la mise en scène théâtrale s'adressant d'office à un public, confirme la donne. C'est bien en nommant la chose (l'échange) qu'on arrive à la faire exister. Ce principe sera d'ailleurs repris dans les texte et film *Aurélia Steiner*<sup>36</sup>, dans lesquels le nom de la jeune fille, Aurélia, sera prononcé à haute voix par le marin rencontré le matin (l'amant), et ce, durant l'union de leurs corps. Dans le *Barrage*, l'idée de l'échange demeure toutefois vague. À peine est-il évoqué ; Duras ne précise d'ailleurs pas les termes du « contrat ». Dans *L'Éden Cinéma*, les personnages prononcent les mots et les phrases à voix haute et, ce faisant, précisent d'emblée le caractère illicite de l'entente. C'est là le propre de la situation d'oralité de la mise en scène théâtrale, qui se transformera en mise en voix dans les films, par exemple dans *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. La prostitution suggérée par *L'Éden Cinéma* doit toutefois être comprise dans son sens métaphorique, car jamais le texte n'en fait la description. Dans le roman *L'Amant*, l'échange sexuel a cependant lieu :

34 Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, *op. cit.*, p. 85. Je souligne. Une autre édition de ce texte a été publiée aux Éditions Mercure de France en 1977.

35 *Ibid.*, p. 43.

36 Comme nous l'avons déjà mentionné, les trois textes que Marguerite Duras a intitulés *Aurélia Steiner* (*Aurélia Melbourne*, *Aurélia Vancouver* et *Aurélia Paris*) sont regroupés dans le recueil *Le Navire Nighbt et autres textes*, *op. cit.* Les deux premiers de ces textes ont donné lieu à la création de deux films (Marguerite Duras [réalis.], *Aurélia Steiner* [*Melbourne*], Paris, Les Films du Losange, 1979 ; Marguerite Duras [réalis.], *Aurélia Steiner* [*Vancouver*], Paris, Les Films du Losange, 1979).

les corps sont consommés dans la garçonnrière ; l'évènement est raconté — il est également montré de façon sulfureuse dans l'adaptation filmique de Jean-Jacques Annaud. Dès lors, comment qualifier cette relation entre la jeune fille et l'amant chinois ? D'un texte à l'autre se dessine une forme de glissement de sens qui se répercutera sur la représentation de cet échange. À l'image des vers libres en poésie, les modulations narratives de cet échange témoignent de l'étendue de sa portée créative et significative. Car raconter ne suffit pas chez Duras. Il faut dire à voix haute l'interdit, le tabou, pour ainsi le faire exister, dire/écrire ce dont il s'agit, la nature de l'échange : le nommer. Par conséquent, il faut choisir les mots justes, qui évoqueront à eux seuls ses possibilités imaginaires. Le lecteur-spectateur choisira, par la suite, d'y voir — d'imaginer — ce qu'il veut à partir du contexte de l'œuvre (le texte de théâtre) ou à partir du rapport qui lie celle-ci aux textes et aux films qui la précèdent ou lui succèdent. Les possibilités de signification en sont d'autant plus grandes que le lecteur-spectateur ne se voit jamais enfermé dans un circuit de lecture fermée. C'est là le principe même de l'*œuvre ouverte* définie par Umberto Eco (l'œuvre d'art se résume essentiellement à un message ambigu, à une pluralité de signifiés qui entrent en relation dans un signifiant<sup>37</sup>), que Marguerite Duras pousse à son extrême limite, notamment avec les différents cycles d'écriture.

Le texte dramatique durassien se situe, par conséquent, en marge du théâtre plus traditionnel, composé de dialogues, de tableaux ou de scènes jouées par des personnages. Certes, *L'Éden Cinéma* orchestre une série de dialogues, mais ces « conversations » ouvertes entre les personnages sont toutefois basées sur des monologues prononcés par chacun des personnages. Ainsi, *L'Éden Cinéma* est construit à partir de trois monologues distincts, qui renvoient aux personnages principaux du *Barrage* : Joseph (le grand frère), Suzanne (la jeune fille, la sœur) et la mère. La mise en scène prévoit d'emblée la rencontre de ces trois voix.

Le style d'écriture de *L'Éden Cinéma* correspond à celui des années soixante-dix qui ont vu naître les texte et film *India Song*. Le rapport de distanciation introduit dans la mise en scène est dû à l'écart existant entre les voix, qui contrôlent la narration (elles narrent l'histoire de la mère), et l'absence de jeu des acteurs, qui font plutôt image pour laisser ainsi toute la place aux voix. Celles-ci incarnent donc, beaucoup plus que les corps d'ailleurs, les personnages. Cette mise en scène de la distanciation marquera aussi le film *Le Camion*, cependant de manière différente. *Le Camion* et *L'Éden Cinéma* reposent toutefois sur la narration, élément essentiel de l'écriture durassienne, qui d'emblée raconte. Ainsi, les voix de Joseph, de Suzanne et de la mère narrent l'histoire de cette dernière (la mère rapporte donc son histoire selon sa perception) alors que Duras narre l'histoire de la femme dans le film *Le Camion*. Lecture théâtrale dans le cas de *L'Éden Cinéma*, qui rappelle à la mémoire le livre (le *Barrage*) ; lecture filmée dans le cas du *Camion*, qui rappelle le texte contenant le film à faire (le texte ne sera jamais représenté à l'écran, mais simplement lu devant la caméra). Dans le même ordre d'idées, le théâtre d'*India Song* et de *L'Éden Cinéma* relate des faits qui ont déjà eu lieu, qui précèdent le présent de la mise en scène dans le texte, sans pour autant les montrer, les représenter. Le théâtre



et le cinéma semblent, en conséquence, fonctionner de manière similaire, excluant toute forme de représentation dans le but de préserver les capacités d'imagination du spectateur, qui se modèle sur la figure du lecteur prévu par le texte durassien. Plus justement, c'est un lecteur-créateur qui participe activement au texte, à la mise en scène comme à la mise en images.

*L'Éden Cinéma* contient effectivement très peu de scènes jouées, ce qui marque le caractère avant-gardiste et singulier du théâtre durassien. Mais qu'entend-on exactement par l'expression « jeu de l'acteur » ? À ce propos, Anne Ubersfeld écrit :

Les éléments du jeu de l'acteur sont : a) la construction physique d'un individu par la gestuelle, la diction, le phrasé (tout le domaine du perlocutoire), et le jeu de ces divers éléments les uns par rapport aux autres ; b) la construction des divers actes scéniques réclamés par l'action ; c) la chance que son inventivité laisse au hasard<sup>38</sup>.

Seules deux scènes du texte *L'Éden Cinéma* semblent être jouées, au sens où l'entend Ubersfeld. L'une est nommée à sa clôture par l'expression « *Fin de la scène jouée*<sup>39</sup> » tandis que l'autre est annoncée dès son ouverture par les mots « *Deuxième scène jouée*<sup>40</sup> ». Le lecteur suppose que ces scènes permettent la véritable incarnation des personnages, c'est-à-dire la corrélation des performances du corps et de l'esprit que définit le jeu théâtral, selon son acception littérale et courante. Parce que « jouées », ces deux scènes créent à elles seules une rupture sur le plan formel : rupture parce que *L'Éden Cinéma* est, d'abord et avant tout, une narration, construite à partir des trois monologues qui se croisent et se rencontrent ; rupture, également, parce que la narration y est partagée par les principaux personnages du *Barrage*, qui se transforment en narrateurs. Ceux-ci récitent l'histoire de la mère comme si elle n'était pas présente sur scène à leurs côtés alors qu'elle dicte, pour sa part, sa propre histoire comme si elle demeurait l'unique personnage de la pièce. Les monologues récités font écran, c'est-à-dire qu'ils bloquent l'identification aux personnages et produisent ainsi un effet de distanciation. Devant une telle mise en scène, voire une telle mise à distance, le spectateur comprend qu'il est au théâtre, mais plus encore, qu'il est placé devant un récit (et non pas une représentation) qui se joue, comme au cinéma, ailleurs, c'est-à-dire sur une autre scène. Une distance est ainsi créée entre le spectateur et les actants, écart qui permet la production de sens plutôt que l'association systématique à la scène présentée. Opérant au moyen de procédés de distanciation, l'évacuation de toute forme d'identification libère ainsi l'imaginaire du spectateur.

L'effet de distanciation contenu dans le texte en prévision de sa mise en scène provient, entre autres, du caractère textuel des personnages représentés par des actants. Je m'arrête ici sur cette notion clé du théâtre, le personnage, afin d'apporter quelques précisions éclairantes. Comme le jeu, le personnage est une notion plutôt difficile à cerner. De fait, Ubersfeld note que ce dernier est un concept textuel « dont

38 Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 49.

39 Marguerite Duras, *L'Éden Cinéma*, op. cit., p. 55. Duras souligne.

40 *Ibid.*, p. 58. Duras souligne.

la fonction est d'être un élément dans une séquence narrative<sup>41</sup> ». Conséquemment, le personnage prend racine dans le texte. Pourtant, il renvoie aussi à l'être humain dans le spectacle vivant. Le personnage a, pour ainsi dire, une double nature : être de fiction (de papier) et être vivant (acteur, comédien). Le théâtre durassien ne met cependant pas l'accent sur le jeu de l'acteur. La mise en scène, chez Duras, repose plutôt sur le personnage-papier, cet être de fiction qui tire ses origines du romanesque (ici, du *Barrage*). Le lecteur-spectateur ne sort pas du texte dans la mesure où il ne quitte jamais la mise en scène imaginaire et virtuelle que contient celui-ci. De manière similaire, le lecteur-spectateur ne quittera jamais le texte du film, par exemple du *Camion*. Il sera alors toujours confronté au personnage-papier, représenté par la lecture que Duras et Depardieu effectuent devant la caméra, feuillets à la main. Cette impossibilité de jouer le personnage, de l'incarner, demeure en partie la raison pour laquelle les personnages de l'écran semblent complètement dépossédés de leur corps, à l'exemple de ceux d'*India Song* mais aussi de films précédents, dont *Nathalie Granger* (1972), précurseur de cette absence significative de toute forme de jeu. Ce non-jeu de l'acteur durassien participe donc à l'effet de distanciation théâtral que l'auteure imposera au spectateur de cinéma, dans le seul but de lui redonner son pouvoir d'imagination. L'utilisation de la voix *off* participera aussi de cette volonté de faire du spectateur un agent actif du film, et ce faisant, un créateur d'images.

### Ce qui reste du théâtre dans le film

L'un des textes exemplaires de la « contamination » des écritures durassiennes est, sans aucun doute, *India Song*, qui a donné lieu à la création du film du même nom comme à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, qui reprend intégralement la bande sonore d'*India Song* en l'agencant avec de nouvelles images. Dans son article « Texte, théâtre, film », Jean-Louis Libois fait une description assez juste de cette imbrication des scènes — théâtrale et filmique — et de son rapport avec la représentation :

Texte théâtre film ou comment déjouer la représentation. Autrement dit, la scène doit porter la marque de cette décision : l'autre scène est à ce prix. Et c'est en ce sens que la pratique de Duras nous sollicite. À la fois écrivain, metteur en scène, réalisateur. Destructrice. Un texte, cela peut être lu, joué, filmé mais aussi détruit<sup>42</sup>.

En effet, le film *India Song* se pose d'emblée comme une figure de l'entrecriture (entre le théâtre et le cinéma), dont le texte, également emblématique de l'entrecriture (entre le texte de théâtre et le scénario de film), se situe dans une zone intermédiaire et permet de générer la suite, qu'il s'agisse de continuité, de reprise ou de réécriture. Il faut percevoir ici le texte comme une forme incomplète et inachevée, c'est-à-dire comme le conçoit le poète et cinéaste Pier Paolo Pasolini, pour qui un scénario — un *scéno-texte*, selon sa propre appellation — est une

---

41 Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 65.

42 Jean-Louis Libois, « Texte, théâtre, film », dans Maurice Blanchot, Jacques Lacan, Marguerite Duras et al., *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1979, p. 194.

structure tendant vers une autre structure<sup>43</sup>. Ainsi, le texte de théâtre est conçu dans le but d'être mis en scène, le scénario de film, dans le but d'être tourné, et c'est en ce sens qu'ils sont « placés dans l'attente » d'une autre structure, ou plutôt d'un autre système sémiotique, qui permettra de les actualiser — d'en faire une mise en scène théâtrale ou un film. Bien que destiné à un écrit, le sous-titre original du texte *India Song* (« Texte, théâtre, film ») évoque d'emblée plusieurs systèmes sémiotiques qui appartiennent tant au théâtre qu'au cinéma. Car il s'agit bien d'un texte, hybride certes, mais texte tout de même, qui peut servir à la fois pour la mise en scène ou la mise en images. Cette rencontre de plusieurs systèmes sémiotiques se voit aussi dans la présentation de l'écriture sur deux colonnes, qui prescrit une lecture de type scénique (apparentée à celle de l'écrit dramaturgique) ou de type scénaristique (apparentée à celle du scénario de film). Fait pour le moins intéressant, d'une édition à l'autre, la disposition du texte varie. Dans l'édition originale, publiée chez Gallimard en 1973, elle demeure semblable à celle d'un scénario conventionnel de film, alors que Marguerite Duras n'a jamais pratiqué l'écriture scénaristique selon les conventions de l'industrie cinématographique<sup>44</sup>. Dans l'édition publiée dans la collection Quarto de Gallimard (1997), la mise en pages se fait sur deux colonnes : d'un côté ce qui a trait au visuel ; de l'autre, ce qui concerne le son. Cette dernière prend davantage l'apparence d'un découpage technique (des photos du film sont d'ailleurs insérées dans le texte). Et pourtant, la vocation première du texte *India Song*, c'est le théâtre ! Le texte a effectivement été commandé par le National Theatre de Londres. Cela confirme à quel point l'écriture de Marguerite Duras est faite d'ambiguïtés génériques. La création d'*India Song* s'inscrit par ailleurs à un moment (les années soixante-dix) où le littéraire entre en dialogue avec le filmique, voire le contamine, alors que subsistent dans le film des éléments théâtraux. Mais quels sont ces éléments restants ?

Ce qui reste du théâtre est sans aucun doute les voix, ces voix tragiques durassiennes, qui participent de cette situation d'oralité sur laquelle se fonde la pratique théâtrale, mais qui est médiatisée par la caméra au cinéma. Ainsi, ce qui émerge de la scène de théâtre, cette distance entre ce qui est dit (lu) et ce qui est montré (en l'occurrence, les silhouettes des corps), se trouve également dans le film ; la scène est toutefois remplacée par l'image, la représentation. Et si, dans le texte *India Song*, les voix ne décrivent jamais la scène, dans le film, elles procèdent de la même manière, par « glissements », par « dérapages », selon Libois<sup>45</sup>. La voix, comme au théâtre, reste souveraine dans le film, peut-être parce que, de toute évidence, le texte est roi pour Marguerite Duras, la voix étant ce qui importe — et particulièrement les voix féminines, mais non exclusivement. Ce qui reste, aussi, du

43 Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

44 Dans le texte « Notes sur *India Song* », Marguerite Duras précise qu'elle distribue un « découpage » aux membres de l'équipe de tournage : « [C]e découpage est celui à partir duquel nous avons travaillé et tourné le film. Le manuscrit lui-même a été polycopié et distribué » (Marguerite Duras, « Notes sur *India Song* », *Le Navire Night et autres textes*, *op. cit.*, p. 13). Il s'agit cependant moins d'un texte technique, comme on le retrouve sur les plateaux de tournage, que d'un ouvrage littéraire.

45 Jean-Louis Libois, « Texte, théâtre, film », *loc. cit.*, p. 191.

théâtre dans le cinéma durassien, et en particulier dans *India Song*, c'est ce jeu de l'acteur désintéressé de la caméra. Ce sont des corps qui errent, comme les voix qui se perdent, ces corps qui ne posent pas pour la caméra ; des « personnages » qui lisent, comme dans *Le Camion*, où Marguerite Duras, cinéaste, pose des questions à Gérard Depardieu, acteur, qui répond encore une fois sans se soucier de la caméra.

Ce qui reste du théâtre, au final, n'est-ce pas le texte ? Car, sans le texte, que deviennent le théâtre et le cinéma de Marguerite Duras ? Dans *La Vie matérielle*, Duras avance que « le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang<sup>46</sup> ». C'est ainsi que le spectateur de théâtre est placé dans l'attente de la scène, alors que le spectateur du cinéma se voit placé dans l'attente du film à faire, attente interminable pour *Le Camion*, film de sa lecture. Placé devant la scène, le spectateur espère le jeu des comédiens, mais Marguerite Duras aspire au théâtre lu, non joué, avec *Les Yeux bleus, cheveux noirs*<sup>47</sup>, par exemple. Dans *La Vie matérielle*, elle évoque, par ailleurs, la puissance de la parole des officiants qui chantent un langage « complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a pas d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra<sup>48</sup> ». Cet idéal de la parole, de la prolifération et de l'incantation du texte, demeure la source d'inspiration pour la mise en scène de théâtre, laquelle « contaminera » la mise à l'écran. Car Marguerite Duras cherche effectivement dans cette lecture à voix haute du texte, au théâtre d'abord, puis au cinéma, la résonance du mot, le son qui lui est particulier, celui « entendu dans la vie courante », explique-t-elle en citant pour exemples *Les Noces* et la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky<sup>49</sup>.

Comment ne pas reconnaître, dès lors, l'héritage du théâtre dans la mise en voix au cinéma ? Le champ sonore d'*India Song* — texte dialogué qui rappelle des romans eux aussi construits sur l'échange oral, dont *Moderato cantabile*, *Détruire, dit-elle*<sup>50</sup> et *Les Yeux bleus, cheveux noirs* — est un exemple probant de l'importance qu'acquiert le son dans l'œuvre durassienne. Le texte, chez Marguerite Duras, commande la mise en scène de la voix en tant que le cinéma, issu du texte à quelques exceptions près, tire son origine d'une mise en scène théâtrale — il en va ainsi du film *India Song*. D'où, au cinéma, l'importance de la mise en voix du texte qui passe par sa lecture, sa récitation. La « matérialité » de l'écriture durassienne résiderait donc dans la mise en scène de la parole, celle qui récite une histoire ayant déjà eu lieu, comme dans *L'Éden Cinéma* ou *India Song*. Au cinéma plus qu'au théâtre, cette mise en scène repose à la fois sur les voix et sur des procédures de distanciation — dès *La Femme du Gange*<sup>51</sup>, Marguerite Duras renonce à la collusion

---

46 Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 17.

47 Marguerite Duras, *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

48 *Ibid.*, p. 17-18.

49 *Ibid.*, p. 18.

50 Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

51 Marguerite Duras (réalis.), *La Femme du Gange*, Paris, Office de radiodiffusion-télévision française, 1974.

entre l'image et le son —, contribuant ainsi au « flottement<sup>52</sup> » des personnages, qui, dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, disparaissent complètement de l'écran pour n'apparaître, brièvement, qu'à la toute fin du film.

---

52 Dans son ouvrage *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Jean Cléder parle de procédures de « fantomisation » dans le film *India Song* (Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, op. cit., p. 125).

## Références

- ALAZET, Bernard, Christiane BLOT-LABARRÈRE et Robert HARVEY, *Marguerite Duras. La tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- ANNAUD, Jean-Jacques (réalis.), *L'Amant*, Paris, Renn Productions, 1992.
- BEAULIEU, Julie, « La voie/voix féministe durassienne », dans « L'écriture au féminin : histoire, apports, enjeux (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) » [en ligne], *Intercâmbio. Revista de Estudos Franceses da Universidade do Porto*, série II, n° 2 (2009), p. 19-38 [http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8689.pdf].
- , *L'Entrécriture dans l'œuvre de Marguerite Duras. Texte, théâtre, film*, Thèse de doctorat en littérature comparée, Montréal, Université de Montréal, 2007.
- BORGOMANO, Madeleine, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985.
- BROWN, Llewellyn, « Les voix *off* de Marguerite Duras » [en ligne], *Passage d'encre*, n° 9 (décembre 1998) [http://independent.academia.edu/LlewellynBROWN/Papers/264606/Les\_Voix\_off\_de\_Marguerite\_Duras].
- BRUN, Patrick, *Poétique(s) du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- BUDOR, Dominique et Walter GEERTS (dir.), *Le Texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BURGELIN, Claude et Pierre DE GAULMYN (dir.), *Lire Duras. Écriture — théâtre — cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- CALLE-GRUBER, Mireille et Hélène CIXOUS (dir.), *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- CLÉDER, Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012.
- DE CHALONGE, Florence, *Espace et récit de fiction. Le Cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.
- DELEUZE, Gilles et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 [1977].
- DURAS, Marguerite, *Détruire, dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- , *India Song*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1976.
- (réalis.), *India Song*, Paris, Les Films Armorial, 1974.
- , *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez. Autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001.
- (réalis.), *La Femme du Gange*, Paris, Office de radiodiffusion-télévision française, 1974.
- , *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- , *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.
- , *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.
- , *Le Camion*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- (réalis.), *Le Camion*, Paris, Cinéma 9 /Auditel, 1977.
- , *L'Éden Cinéma*, Paris, Gallimard (Folio), 1986 [1977].
- , *Le Navire Night et autres textes*, Paris, Mercure de France, 1986 [1979].
- , *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.



- (réalis.), *Les Mains négatives*, Paris, Les Films du Losange, 1979.
- , *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- , *Les Yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1996 [1980].
- , *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.
- (réalis.), *L'Homme atlantique*, Paris, Des femmes filment / Institut national de l'audiovisuel (INA) / Productions Berthemont, 1982.
- , *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
- (réalis.), *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, Paris, Cinéma 9 / Éditions Albatros, 1976.
- , *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1965.
- , *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- GASPARI, Sarah, *Formes en mutation. Le cinéma « impossible » de Duras*, Rome, Arcane, 2005.
- GEORGEOT, Daniel (réalis.), « Marguerite Duras et Dominique Noguez à propos de “cinéma différent” » [en ligne], France Régions 3, 1975, Institut national de l'audiovisuel (INA) [<http://www.ina.fr/video/I04258925/marguerite-duras-et-dominique-noguez-a-propos-de-cinema-different-video>].
- GÜNTHER, Renate, *Marguerite Duras*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- HOFFERT, Yannick et Lucie KEMPF (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010.
- ISOU, Isidore (réalis.), *Venom and Eternity* [en ligne], 1951, *UbuWeb* [[http://www.ubu.com/film/isou\\_venom.html](http://www.ubu.com/film/isou_venom.html)].
- KIERKEGAARD, Søren, *La Reprise*, Paris, Flammarion, 1990 [1843].
- LIBOIS, Jean-Louis, « Texte, théâtre, film », dans Maurice BLANCHOT, Jacques LACAN, Marguerite DURAS et al., *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1979, p. 189-194.
- LIMAM-TNANI, Najet, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras*, Tunis, Alif, 1996.
- LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MARINIELLO, Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans Célia VIEIRA et Isabel RIO NOVO (dir.), *Intermedia. Études en intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 11-29.
- , « Présentation », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3 (printemps 2000), p. 7-11.
- MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 16 (automne 2010), p. 233-259.
- MEURÉE, Christophe et Pierre PIRET (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang (Marguerite Duras), 2009.
- MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3 (printemps 2000), p. 105-134.
- NOGUEZ, Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001.
- PAPIN, Liliane, *L'Autre Scène. Le théâtre de Marguerite Duras*, Saratoga, Anma Libri, 1988.
- , « Théâtres de la non-représentation », *The French Review*, vol. 64, n° 4 (mars 1991), p. 667-675.
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, 1976.

- RICOUART, Janine et Anne-Marie ALONZO, *Marguerite Duras Lives On*, Lanham, University Press of America, 1998.
- ROYER, Michelle, *L'Écran de la passion*, Brisbane, Boombana Publications, 1997.
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- ÜBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- VILLENEUVE, Johanne, « La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke. Intermédialité, cinéma, musique », *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 2 (automne 2003), p. 11-29.