

Marie-Hélène Boucher
Université du Québec à Montréal

L'espace dans
Le ravisement de Lol V. Stein,
Nathalie Granger et India song.
Narration, image, absence
et décalage

Michel de Certeau, dans *l'Invention du quotidien*, affirme que tout récit est récit d'espace, et que d'importantes distinctions doivent être prises en compte lorsqu'il est question de lieu ou d'espace. Le lieu est lié à l'ordre, à la « loi du propre »; un rapport de coexistence régit les liens entre les différents éléments qui s'y trouvent : « Un lieu est donc une configuration instantanée de position. Il implique une indication de stabilité¹ ». À l'opposé de cela se trouve l'espace, qui correspond à des « vecteurs de direction », à des « quantités de vitesse » et à une « variable de temps »; de Certeau précise que c'est un « croisement de mobiles » qui est « animé par l'ensemble des déplacements qui s'y déploient² ». Le lieu devient conséquemment

1. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

2. *Ibid.*

espace par les multiples opérations qui y sont pratiquées : « L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation³ ». À partir de ces observations, il est intéressant de se demander comment, dans certaines œuvres de Marguerite Duras, s'effectue ce passage du lieu vers l'espace. En d'autres termes, nous nous demandons de quelle façon il est possible de définir cette transition du lieu à l'espace et comment s'exprime cette « ambiguïté de l'effectuation ». Plus encore, nous croyons qu'il est pertinent de mettre des mots sur ce que sont cet espace et ces expériences, ces « actions spatialisantes » qui transforment les lieux en espaces. Pour ce faire, nous nous pencherons sur *Le ravisement de Lol V. Stein*, ainsi que deux longs métrages, *Nathalie Granger* et *India Song*⁴. Mais pourquoi chercher à saisir l'espace? Principalement pour essayer de toucher à cette part du politique qui s'infiltré dans l'œuvre de Duras, à cette façon qu'ont les personnages durassiens, des femmes marginales parfois caractérisées par la douleur et/ou par la folie, de *rester* et de *résister*. Seront présentées d'abord séparément les spécificités de chacune des trois œuvres nommées ci-haut; pour terminer, nous nous attarderons aux principaux points communs qui les lient.

Le « milieu absolu » de Lol V. Stein

Le personnage de Lol V. Stein entretient un rapport particulier avec le lieu que constitue S. Tahla, sa ville d'origine. Elle y retourne avec son mari Jean Bedford après dix ans d'absence, et, tout naturellement, elle commence à s'y promener. Elle s'y ballade de plus en plus et ses promenades deviennent indispensables, voire vitales : « la promenade la captivait complètement, la délivrait de vouloir être ou faire plus encore jusque-là l'immobilité du songe. » (*RLV*, p. 39) De prime abord, le lecteur peut penser que ce mouvement à travers les lieux où se sont déroulés

3. *Ibid.*

4. Marguerite Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1964, 190 p.; *Nathalie Granger* suivi de *La femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, 194 p.; *Nathalie Granger*, Paris, 2007 [1972], 71 min 40 s.; *India Song*, Paris, 2009 [1975], 120 min. Désormais, les références à ces œuvres seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées des mentions *RLV*, *NG*, *NG(f)* et *IS*.

en partie les événements traumatisants associés au bal est un moyen de revisiter le passé, de l'habiter à nouveau. Réinvestir à nouveau S. Tahla pour Lol V. Stein, parcourir « le vide d'une rue, la courbe d'une autre rue, un magasin de modes, la tristesse rectiligne d'un boulevard, l'amour, les couples enlacés aux angles des jardins, sous les porches » (*ibid.*), produit cependant dans la mémoire de cette dernière un effet tout autre. La ville devient plutôt comme une étrangère aux yeux de Lol. En effet, S. Tahla graduellement devient méconnaissable, quasi inconnue :

Elle reconnaissait S. Tahla, la reconnaissait sans cesse et pour l'avoir connue bien avant, et pour l'avoir connue la veille, mais sans preuves à l'appui renvoyée par S. Tahla, chaque fois, belle dont l'impact eût toujours été le même, elle seule, elle commença à reconnaître moins, puis différemment, elle commença à retourner jour après jour, pas à pas vers son ignorance de S. Tahla.

Cet endroit du monde où on croit qu'elle a vécu sa douleur passée, cette prétendue douleur, s'efface peu à peu de sa mémoire dans sa matérialité. Pourquoi ces lieux plutôt que d'autres? En quelque point qu'elle s'y trouve Lol y est comme une première fois. De la distance invariable du souvenir elle ne dispose plus : elle est là. Sa présence fait la ville pure, méconnaissable. Elle commence à marcher dans le palais fastueux de l'oubli de S. Tahla. (*RLV*, p. 42-43)

Puis le parcours de Lol se modifie, et elle se met à suivre le couple de Jacques Hold et de Tatiana Karl jusqu'à l'hôtel des Grands Bois, où là, couchée dans le champ de seigle qui est à proximité, elle les observe. La scène originelle semble alors se reproduire là devant les yeux de Lol :

Les yeux rivés à la fenêtre éclairée, une femme entend le vide — se nourrir, dévorer le spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont. De loin, avec des doigts de fée, le souvenir d'une certaine mémoire passe. Elle frôle Lol peu après qu'elle s'est allongée dans le champ, elle lui montre à cette heure tardive du soir, dans le champ de seigle, cette femme qui regarde une petite fenêtre rectangulaire, une scène étroite, bornée comme une pierre, où aucun personnage ne s'est encore montré. (*RLV*, p. 63)

Le champ de seigle, investi par Lol, se transforme en un espace où elle revit constamment la scène originelle du bal, et bien qu'elle ait

la possibilité d'être dans les bras de Jacques Hold à l'hôtel des Bois, elle préfère retourner dans ce champ, observer et revivre ce moment essentiel. Marcelle Marini parle ainsi d'un « jeu à perte de vue⁵ », où Lol se revoit autrefois et où elle voit aussi Anne-Marie Stretter « en filigrane⁶ ». Marini explique ainsi la situation de Lol dans le champ de seigle : « elle [Lol] est renvoyée au-delà d'elle-même, fascinée par l'événement qui se passe là et séparée de lui à tout jamais. La représentation du bal vient sceller cet espace vide⁷. » Il est indispensable de souligner qu'à ces multiples scènes où Lol se retrouve dans le champ vient s'opposer le moment où elle est sur le lieu même du bal, et où rien ne semble réellement percer sa mémoire. Elle rit, plutôt. Le narrateur explique : « Elle rit parce qu'elle cherche quelque chose qu'elle croyait trouver ici. Qu'elle devrait donc trouver, qu'elle ne trouve pas. [...] Elle me prend à témoin de son insuccès à chaque retombée d'un rideau, elle me regarde et elle rit. Dans l'ombre du couloir ses yeux brillent, vifs, clairs. » (RLV, p. 179) Au lieu de s'éloigner de l'événement traumatique du bal, Lol plonge entièrement dans S. Tahla, remodèle, investit ce territoire où une force s'exerce sur elle, et crée, si l'on veut, un « milieu absolu⁸ », pour reprendre les termes de Maurice Blanchot, où le regard et, nécessairement, la fascination sont des éléments fondamentaux; où « ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière [...] : lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attirante⁹. » Dans cette perspective, on peut croire alors que la récurrence des actions spatialisantes que constituent les longues promenades de Lol dans la ville et surtout ses arrêts dans le champ de seigle sont donc ce que Marini appelle une « expérimentation de soi¹⁰ », une expérience réellement plus forte que le simple retour sur les lieux du bal :

5. Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Autrement dites », 1977, p. 20

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Maurice Blanchot, « La solitude essentielle », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « NRF », 1962 [1955], p. 29.

9. *Ibid.*, p. 30.

10. Marcelle Marini, *op. cit.*, p. 25.

Allant et venant du passé perdu au présent une femme retransverse les images qui l'ont faite ce qu'elle est, se défait peu à peu des mirages qui tiennent prisonniers son désir, *se dépouille des oripeaux dont l'imaginaire l'avait revêtue-engloutie*. [...] L'autrefois ne signifie plus un arrêt : lui qui la possédait comme une chose, elle s'en reconnaît comme l'effet et en dispose pour en faire la condition d'un mouvement en avant¹¹.

On comprend dès lors que la « variable de temps », les « vecteurs de directions » et les « quantités de vitesse », pour reprendre le vocabulaire de Michel de Certeau, qui modulent l'espace que crée Lol constituent et nourrissent, si l'on veut, cette peur « de l'éventualité d'une séparation encore plus grande d'avec les autres », peur qu'elle « chérit », « apprivoise » et « caresse de ses mains sur le seigle » (*RLV*, p. 63). Ainsi, noyau de l'espace symbolique qu'elle crée, Lol V. Stein se déploie au cœur de cette force qui se trouve en S. Tahla, assume cette distance qui la sépare des autres et, totalement dépouillée, comme le dit Marini, elle vit vraiment, elle n'est plus Lol V. Stein, « [e]lle se croit coulée dans une identité de nature indéfinie qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents, et dont la visibilité dépend d'elle. » (*RLV*, p. 41) Ici, cette forme de résistance, ce constant passage du présent au passé par l'observation, le regard, le ravissement, semble former une sorte d'arrêt dans le temps : dans le champ de seigle, le temps de Lol est en suspens, entre ce qui est révolu et ce qui est en train de se produire. Un « hors-temps » est aussi perceptible lorsque Lol marche dans les rues de S. Tahla et où elle adopte un statut fantomatique : « Elle passait alors dans un silence religieux. Parfois les amoureux surpris, ils ne la voyaient jamais venir, sursautaient. Elle devait s'excuser mais à voix si basse que personne n'avait jamais dû entendre ses excuses. » (*RLV*, p. 39)

De ce point de vue, un aspect fantomatique, voire merveilleux, se rattache conséquemment au personnage de Lol. La femme apparaît alors comme hors de portée, hors de vue, dans un hors-lieu et un hors-temps, en suspens dans le champ de seigle et dans S. Tahla. Par la question du regard, et aussi par l'impression que nous donne le livre

11. *Ibid.* [nous soulignons].

d'une sorte de temps dilatoire, *Le ravisement de Lol V. Stein* nous dirige tranquillement vers le traitement de l'image qu'on retrouve dans le cinéma durassien. Florence de Chalonge souligne que les multiples scènes dans le champ de seigle rappellent la scène d'un spectateur qui assiste à une représentation : « La fenêtre éclairée de l'hôtel figure la surface d'un écran de projection dans une salle obscure : elle s'allume quand le spectacle commence et s'éteint en sa fin, anticipant le départ du spectateur¹². » Lol se rend au champ de seigle comme, jusqu'à un certain point, on se rend au cinéma; elle assiste au « spectacle » qu'offre le couple Hold-Karl, et assiste du même coup au spectacle invisible de l'union d'Anne-Marie Stretter et de Michael Richardson. Florence de Chalonge affirme que — et le « milieu absolu » de Blanchot n'apparaît pas très loin de cette idée — « [d]ans le cinéma de Lol V. Stein, l'écran vide n'est pas noir, éteint, mais blanc; les *cuts* de l'image sont des plages lumineuses. Parfois, "la lumière se modifie", "devient plus forte", mais une fois la séance finie, "la chambre s'éteint"¹³ ». Plus loin, Chalonge ajoute que « [l]'image s'anime sur l'écran par intermittence : nous voyons avec elle non pas l'amour se faire, mais les entractes du plaisir [...]. [L]e montage a construit une scène autour d'une *absence*¹⁴. » Cette absence est néanmoins ce qui génère le désir que consomme Lol et qui lui est indispensable. D'autres formes d'absence peuvent se lire dans les films *Nathalie Granger* et *India Song*. En effet, que ce soit dans le décalage entre l'image et la narration ou encore simplement dans la non présence des personnages qui sont pourtant physiquement là, l'absence reste un effet des différents espaces qui sont créés dans les œuvres de Duras dont il est question ici. Plus encore, *Le ravisement de Lol V. Stein* permet de nous rapprocher toujours plus des œuvres filmiques de Duras dans la mesure où la narration à laquelle nous avons accès nous introduit dans un constant mensonge, dans un constant décalage : Jacques Hold affirme des choses sur ce que fait Lol, puis se rétracte et affirme qu'il ment.

12. Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction. Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2005, p. 156.

13. *Ibid.*, p. 157.

14. *Ibid.*, p. 158 [nous soulignons].

Que savons-nous alors de Lol, que pouvons-nous alors penser d'elle, de ce qu'elle fait? « Cette dissociation des attitudes perceptives et narratives, suggère Florence de Chalonge, du *voir* et du *savoir*, met en jeu des variations où il s'agit de déterminer comment *le regard dans la scène* forme tout de même l'espace représenté¹⁵. » Cette désynchronisation entre la scène qui se déroule et l'information qui nous est donnée est un des fils conducteurs des films *Nathalie Granger* et *India Song*.

La neutralisation du temps

Nathalie Granger s'ouvre en noir et blanc, sur une scène bien commune où cinq personnages partagent un repas. La caméra filme d'abord les portes vitrées, puis se déplace doucement sur les personnages qui parlent d'un événement tragique qui a eu lieu récemment — nous y reviendrons —, le déplacement de la caméra (le seul travelling du film peut-on lire dans la version écrite du film [NG, p. 15], alors qu'il y en a d'autres : Duras met réellement l'accent sur l'aspect incontournable de cette scène) s'arrête sur Nathalie et Laurence Granger qui sortent de table et quittent pour l'école; le mari quitte aussi, et un long plan fixe filme les deux femmes désormais seules, qui se mettent à nettoyer la table. Là s'entame véritablement *Nathalie Granger*, sur ce long moment où deux femmes font un geste très commun. Mais, comme on le sait, là se niche aussi la particularité de *Nathalie Granger*, qui marque ensuite tout le film : prendre le temps de filmer ces actions d'apparence si communes. Après cette scène, les deux femmes font la vaisselle, le personnage de Jeanne Moreau, l'Amie, sort se promener dans le jardin, puis, dans le silence, de longs plans fixes sur différentes pièces de la maison et aussi sur le couloir¹⁶ apparaissent. Ces moments, où la caméra stagne et où le spectateur est laissé devant une pièce de

15. *Ibid.*, p. 133 [l'auteure souligne].

16. « Un couloir, qu'est-ce que c'est? Là se répandent les chambres, coulent les chambres. C'est le lien commun à toutes les chambres. C'est là qu'on se rencontre, c'est par là qu'on rentre, c'est la place publique de la maison. Et très souvent, les femmes se croisent dans le couloir, ou bien elles apparaissent dans la caméra à partir de l'espace du couloir. Vous ne saviez pas que le mot « couloir » venait du mot "couler"? » (Marguerite Duras, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez. Autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 47)

la maison, forment réellement une mise en place qui permet à celui qui regarde de connaître le lieu, de le scruter, et de finir par considérer la maison comme un personnage à part entière : « Le texte, partage Marguerite Duras à Dominique Noguez, c'est la maison, si vous voulez. La maison, c'est le livre, c'est l'écrit. C'est pas à pas, dans la maison, que je fais ma mise en scène. Et pratiquement tout le rez-de-chaussée, qui est très long, joue dans le film¹⁷. »

Les cadrages, qui se situent plus souvent qu'autrement où pourrait se situer le regard humain contribuent également à cette impression d'observation, comme le souligne Madeleine Borgomano : « La plupart du temps, ce regard est détaché des personnages et représenterait plutôt un observateur, humain, peut-être, mais froid, objectif, extérieur¹⁸ ». Par ce regard neutre que transmet la caméra, rien n'est imposé dans le film et c'est ce qui déroute le spectateur : le film le pousse à être absolument dynamique, car c'est à lui d'imaginer, de construire la représentation de la maison. Cette posture dynamique du spectateur est aussi une part essentielle du film *India Song*.

Pour l'instant donc, une grande part du long métrage se compose de scènes sans actions concrètes, et on laisse au spectateur le temps de voir les lieux, de les regarder : une « sensation d'immobilité¹⁹ » est palpable. Mais tout n'est pas qu'immobilité dans le long métrage, bien sûr, et les deux femmes se déplacent très lentement, de pièce en pièce, dans le couloir, dans le jardin. Un instant elles cousent, préparent les valises de Nathalie, elles ramassent du bois, préparent un feu. Mais quelles sont vraiment les actions spatialisantes ici, comment saisir ce passage entre lieu et espace? Ce qui fait de la maison un espace symbolique peut être le traitement des images plus que la circulation même des femmes dans ce lieu. Pensons simplement au long moment où les deux amies desservent la table, au moment où la mère de Nathalie repasse les tabliers de sa fille ou encore aux moments où les femmes et le chat sont

17. *Ibid.*, p. 33.

18. Madeleine Borgomano, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, coll. « Cinéma », 1985, p. 64.

19. *Ibid.*, p. 71.

filmés en train de se déplacer dans le couloir (*NG(f)*, 8:50–11:55). Ce qui transforme le lieu que peut être la maison en un espace symbolique — cette « ambiguïté de l'effectuation », pour reprendre les termes de Michel de Certeau — se trouve dans tous les nombreux plans fixes, efficacité de l'image qui installe ce « temps de femmes²⁰ ». À cet égard, Florence de Chalonge souligne la particularité de la façon qu'a Duras d'utiliser la fonction du regard dans ses œuvres : « L'instrumentation perceptive du sujet, principe et moyen de la dimension spectaculaire, correspond chez Marguerite Duras à l'ouverture d'une scène, bien plus qu'elle ne guide l'apparition d'une description²¹. » Ainsi, on peut supposer que le jeu de l'image permet véritablement au spectateur de s'appropriier ce qu'il voit et d'aller au-delà des simples constatations du genre « ceci est une maison, voilà un salon où deux femmes sont assises, et là un couloir, etc. » Revenons sur l'extrait où le voyageur de commerce entre pour la première fois dans la maison (*NG*, p. 91)²², en ayant en tête cette idée d'un temps qui, spécifiquement dans la maison, s'est étiré comme pour devenir presque stagnant : cette temporalité trouble le personnage incarné par Gérard Depardieu (*NG(f)*, 34:23–39:10). L'arrivée du voyageur de commerce vient perturber pendant un bref moment la lenteur qui règne dans la maison. La situation s'inverse rapidement et l'homme devient lui-même perturbé par ces deux femmes qui le regardent silencieusement, et qui ne font que nier le fait qu'il soit vraiment voyageur de commerce (*NG*, p. 52)²³. Madeleine Borgomano, s'attardant au regard du voyageur, affirme d'ailleurs :

20. Marguerite Duras, *La couleur des mots*, op. cit., p. 47.

21. Florence de Chalonge, op. cit., p. 129 [l'auteure souligne]. Nous sommes consciente que Chalonge parle ici des spécificités du roman durassien. Cependant, nous croyons qu'il est possible de retenir ses propos dans le cas de l'analyse de *Nathalie Granger*, en ce sens que le film n'est pas si loin du livre, et vice versa.

22. « Si homme il y a dans le film, c'est donc, et seulement lui, le voyageur de commerce. Homme qui, par son *malheur*, relève plutôt de l'enfance. *Homme pour rire* : c'est ce que penseraient les autres hommes de lui, les "vrais". Nous sommes très loin, avec le voyageur de commerce, du modèle parental, du Responsable. Nous en sommes à l'opposé. L'homme du film est donc un homme que les autres hommes refuseraient mais que les femmes accueillent... Et dans lequel, justement, elles détruisent le côté plagiaire de l'homme qui le refuserait, son discours : celui-ci est en effet de nature théorique, même s'il décrit les mérites d'une machine à laver, du moment qu'il est unilatéral. » (*NG*, p. 91)

23. « La situation du voyageur de commerce — je parle de ceux qui sont au plus bas de l'échelle, qui font du porte à porte — m'apparaît toujours comme étant la plus

C'est à travers son regard que l'étrangeté des deux femmes, jusqu'alors inaperçue [et nous ajoutons : parce que le jeu de l'image nous a permis de plonger et de saisir cet espace qu'est la maison dans laquelle se trouvent les deux femmes], commence à nous frapper, quand la caméra, située à la place du voyageur de commerce, nous fait voir les femmes, assises, immobiles, silencieuses, regards fixes [...]. Cette distraction des deux femmes les rend différentes : le voyageur prend peur, perd contenance, bafouille, mais se trouve comme mis en face de l'échec de sa vie; prise de conscience douloureuse mais satisfaisante aussi, puisque le voyageur revient dans la maison des femmes, pour parler de son sort, et pleurer²⁴.

Après cet instant où il se confie, le voyageur de commerce reste un bon moment dans la maison et l'explore. Il sort ensuite dans le parc, puis traverse à nouveau la maison d'un pas rapide, comme si la peur l'avait pris soudainement : l'endroit semble dégager quelque chose de puissant, voire de répulsif (*NG(f)*, 1:14:10-fin). Certes, on ne peut pas passer sous silence les différentes scènes où Isabelle Granger et l'Amie prennent véritablement l'allure de sorcières : la mère de Nathalie Granger porte une longue cape noire lorsqu'elle est dans le jardin; l'Amie allume un feu que les deux femmes observent. Il nous semble que ces passages viennent davantage alimenter l'idée que la maison telle qu'on la filme est un espace propre aux femmes, et ce, bien au-delà de tous les stéréotypes qui y sont liés. Plus clairement, nous croyons que le jeu d'images de *Nathalie Granger*, présentant longuement, lentement, tous ces gestes de femme, nous transporte vers cet espace où ces femmes déploient leurs forces à même ce lieu originairement cloisonnant; d'ailleurs, Duras explique :

Dans *Nathalie Granger*, cette maison, c'est vraiment *l'habitat* des femmes, c'est la maison des femmes. D'ailleurs, c'est toujours ça, puisque la maison est faite par les femmes. C'est exactement comme le prolétaire : le travail du prolétaire lui appartient, au prolétaire. Les instruments de travail du prolétaire sont le prolétaire. De la même façon, la maison

terrible de toutes. C'est en général un dernier boulot, celui qu'on se décide à faire quand on a plus d'autre recours. » (*NG*, p. 52)

24. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 68.

appartient à la femme, la femme est un prolétariat, comme vous le savez, millénaire. Et la maison lui appartient de la même façon qu'au prolétaire les instruments de travail²⁵.

Cet extrait renvoie directement à ce que nous pouvons lire dans un passage des lettres pauliniennes cité par Giorgio Agamben : « "Tu es esclave? Ne t'en soucie pas, mais fais-en usage, profites-en."²⁶ » L'espace dans *Nathalie Granger* est la reconstitution en un jeu d'images de ce « fais-en usage », de ce « profites-en ». Tout l'aspect de la sorcellerie et cette impression d'arrêt dans le temps, ces deux éléments une fois combinés, font de la maison de *Nathalie Granger* la maison de toutes les femmes. Il faut, de surcroît, souligner l'importance des fenêtres à carreaux, du miroir face au piano et de la voix radiophonique que l'on peut entendre dans plusieurs scènes du film. En étudiant l'importance des fenêtres, Madeleine Borgomano souligne que ces dernières marquent très fortement la différence entre l'extérieur et l'intérieur : « les fenêtres à petits carreaux dessinent des grilles, ces grilles qui se dressent partout dans cet univers durassien, souvent ressenti comme carcéral²⁷. » Ce point de vue nous renvoie à un milieu plutôt emmurant, et les femmes semblent ainsi prisonnières de la maison. Il est peut-être plus intéressant de penser ces vitres, de façon inverse, simplement comme la mince lisière entre l'extérieur et l'intérieur, entre un monde lui-même emmurant (par les stéréotypes qu'on y trouve par exemple, ou encore par la violence qui le marque et qui stigmatise ceux qui s'y trouvent) et un endroit où des femmes parviennent à vivre autrement, à user de ce qui, à la base, pourrait isoler pour déployer leur force, comme on l'a avancé plus haut. Le miroir quant à lui a quelque chose de « déréalisant²⁸ », en ce sens qu'il forme l'illusion : « Les miroirs inversent [...] ce qu'ils reflètent, et fabriquent des doubles. Toutes opérations qui s'effectuent dans une certaine violence; le miroir retourne, tranche, découpe²⁹. »

25. Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 21 [nous soulignons].

26. Stany Grelet et Mathieu Potte-Bonneville, « Une biopolitique mineure. Entretien avec Giorgio Agamben », <http://www.vacarme.org/article255.html> (23 février 2010), p. 6.

27. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 69-70.

28. *Ibid.*, p. 70.

29. *Ibid.*, p. 70-71.

À l'instar de l'effet des miroirs, la voix qui sort de la radio narre un important fait d'actualité à l'époque, celui du crime des Yvelines³⁰. Bien que cette histoire nous renvoie à une situation tout autre que celle de *Nathalie Granger* et de sa mère troublée, un constant parallèle prend forme entre la violence d'un enfant qui perturbe et le crime commis par les deux jeunes qui effraye. Ainsi, la présence des miroirs rend par ricochet à la fois le réel, parce que le reflet est le vrai, et à la fois l'irréel, justement parce que le reflet est factice, tout comme la voix de la radio, tel un écho, qui rappelle constamment, dans le réel, la violence du monde, et indirectement la violence de l'enfant. Ce reflet et ces échos se retrouvent très fortement dans le film *India Song*, où la majorité des figurants sont absents, et où des paroles parviennent d'une voix *off*.

L'espace dans *India Song*

Sur le plan du traitement de l'image, *India Song* nous introduit dans un univers encore plus dépouillé que celui de *Nathalie Granger*, entre le silence et la désincarnation des corps. Les gros plans sont plus rares, comme le remarque Madeleine Borgomano, la lenteur est extrême, et la grande majorité des prises de vue sont des plans moyens, qui filment les sujets de face, et qui donnent ici l'impression d'un point de vue humain. Comme on vient tout juste de l'explorer, le cinéma de Duras offre à concevoir le lieu et l'espace autrement, en ce sens que les actions spatialisantes, qui font du lieu un espace, sont générées autrement : un narrateur ne nous guide pas dans le monde des personnages, on nous donne plutôt simplement l'image à regarder. Néanmoins, les voix hors-champ qui surgissent dans les films de Duras reprennent le rôle du « guide », bien que cela se fasse sous le mode du décalage (*IS*, début-3:56). Le film débute sur l'image du soleil qui se couche. Plusieurs minutes passent sur cette image, où la voix de la mendicante³¹ surgit, suivie de

30. « Allusions au fait divers qui s'est passé dans la région parisienne en juin 1971. Deux jeunes gens de 16 et 17 ans ont tué trois personnes, *sans raison*, même pas celle du vol. Ils ont été capturés sur la route du Midi alors qu'ils allaient faire des cartons" [*sic*] sur la Côte d'Azur. » (*NG*, p. 13 [l'auteure souligne])

31. En parlant de la mendicante, on réfère ici à l'image que l'on trouve d'elle dans *Le vice-consul*.

celles de deux femmes. Dès le début du film, s'entame ce constant décalage entre l'image qui nous est donnée à voir et ce que l'on entend. Plus le film avance, plus l'absence, celle des figurants qui commentent la vie d'Anne-Marie Stretter, ainsi que celle de la mendicante, frappe le spectateur. Madeleine Borgomano commente l'absence des figurants dans *India Song* ainsi : « La [l'absence] plus immédiatement sensible — et la plus déroutante — est l'absence totale de toute figuration. [...] Mais l'impossible réussit à Marguerite Duras : ce qui était né de la contrainte est devenu un des caractères spécifiques, et originaux du film³² ». Ces absences transforment ici réellement le spectateur en une entité active du film, en ce sens qu'il doit combler ce qu'il ne voit pas par l'interprétation : c'est à lui de lier l'image et la parole, bien que ces dernières soient décalées l'une de l'autre. De même, lors du bal, les multiples personnages commentent les actions d'Anne-Marie Stretter, alors qu'elle est la plupart du temps immobile. Cette épuration de figurants dans le film permet de dépasser un « encombrement » que Duras considère, pour le long métrage, comme « superfétatoire³³ ». Sortir les multiples personnages secondaires de la lentille de la caméra, c'est mettre l'accent sur les personnages-clés et surtout sur la vie et la mort d'Anne-Marie Stretter, son présent, mais aussi son passé, comme l'affirme Marguerite Duras :

M. D. La réception [dans le film] dure le temps qu'elle dure [dans la « réalité »]. À peu près. [...] Mais le reste de la vie d'Anne-Marie Stretter, vingt-cinq ans, sa vie en Inde, dure le même temps. C'est-à-dire qu'à l'origine du film il y a une disproportion considérable, gigantesque entre le passé récent et le passé-passé. Le passé-passé, c'est l'accident de la réception. Et le passé récent est pour moi constamment présent. C'est cette course au suicide que représente la vie tout entière d'Anne-Marie Stretter, ce parc, ces bâtiments, ces paroles, ces amants, ces lieux...

[...]

D. N. Et la désynchronisation des voix, justement?

32. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 109.

33. Marguerite Duras, citée par Madeleine Borgomano, *ibid.*, p. 110.

M. D. Oui, elle ne fait qu'abonder dans ce sens-là — l'« évitement » de cette collusion entre le passé et le présent, qui est le film commercial dans toute son horreur. [...] J'ai même parlé du « dépeuplement » de l'acteur. Et je crois qu'il y a un dépeuplement général dans *India Song*. Personne n'est tout à fait là, là où je l'ai mis. Il y a quelque chose comme « d'en allé », constamment, chez tous. [...] Et là, c'est [les comédiens] qui créent le présent³⁴. »

Dans *India Song*, le passage du lieu à un espace symbolique se fait essentiellement dans ce décalage, dans cette absence de concordance entre l'image projetée et les mots qu'on entend au moment où l'on voit cette image même. Des exemples frappants de ceci sont, d'abord, celui où la caméra fait un travelling sur l'édifice qui se veut être le consulat français; au même moment, on entend les deux voix féminines parler de la mort d'Anne-Marie Stretter. (*IS*, 6:55–8:02) On peut ensuite penser à celui où l'on parle encore de la mort d'Anne-Marie Stretter et du suicide des amants (*IS*, 1:47:15–1:50:38). Le travelling sur l'édifice ou le plan fixe sur les arbres du jardin nous renvoient, une fois combinés aux mots désynchronisés, à cette forme de libération qu'a tenté de toucher ce « modèle de femme », pour reprendre les termes qu'emploie Duras en parlant de cette dernière :

Je ne dis pas que c'est une femme libérée, explique Duras, je dis qu'elle est sur une voie très sûre de la libération, une voie très personnelle, individuelle, de la libération. C'est en embrassant le plus général du monde³⁵, si voulez, la généralité du monde, qu'elle est le plus elle-même. C'est en étant le plus largement ouverte à tous, à Calcutta, à la misère, à la faim, à l'amour, à la prostitution, au désir, qu'elle est le plus elle-même. C'est ça, Anne-Marie Stretter³⁶.

Tout en laissant de côté bien d'autres éléments essentiels du long métrage, il est possible d'avancer ici que la désynchronisation des images et des voix, dans *India Song*, travaille ainsi toujours à nous renvoyer

34. Marguerite Duras, *La couleur des mots*, op. cit., p. 81.

35. « J'ai dit qu'elle était Calcutta, je la vois comme Calcutta. Elle devient Calcutta, il y a un double glissement, Calcutta va vers la forme de Calcutta. Et pour moi à la fin du film elles ne font qu'un. » (Marguerite Duras et Michelle Porte, op. cit., p. 73)

36. *Ibid.*, p. 73-74.

ailleurs, au-delà de ce qui est, dans le lieu du consulat, insupportable pour Anne-Marie Stretter mais qu'elle supporte pourtant. Dès le début du film, ce décalage nous renvoie plutôt à un espace symbolique où Anne-Marie Stretter, dématérialisée, invisible, morte, a rejoint la mer indienne (qu'on ne voit pas dans le film, mais qu'on entend, comme les figurants absents). Cette disparition du corps ne forme néanmoins pas la disparition de Stretter comme figure du désir, de l'infidélité, justement, comme « modèle de femme » comme il vient de l'être dit plus haut, modèle féminin qui est plus fort que le modèle maternel : Anne-Marie Stretter « était avant tout une femme adultère, voyez, non pas la mère des petites filles », explique Duras³⁷. À cet égard, il faut souligner que par la désynchronisation des voix, Duras considère justement qu'elle ne représente pas Anne-Marie Stretter, mais qu'elle en offre plutôt une « approximation, à travers Delphine Seyrig qui, physiquement, s'y [prête]³⁸ ». Bien sûr, le jeu de l'image joue un rôle tout aussi important que dans *Nathalie Granger*, et il est incontournable ici de souligner la présence des miroirs, « comme des trous dans lesquels l'image s'engouffre et puis ressort³⁹ », sur lesquels il y a souvent des plans fixes : ils sont indispensables au film, en ce sens qu'ils accentuent cette constante oscillation entre le vrai et le faux des personnages qui ne sont que des corps à l'écran : « Du reflet à la "réalité" le glissement est si insensible et tellement permanent tout au long du film, que, bien souvent, nous ne savons plus si c'est la femme que nous voyons ou son reflet [...]. Dans ces reflets se perd efficacement tout sentiment de réalité et, se crée l'incertitude : qui est-elle, cette femme?⁴⁰ » Contrairement à l'approximation de Stretter qui, sans voix, s'engouffre et renaît des miroirs, la mendicante, elle, est totalement absente du long métrage. Totalement privée de son corps, c'est plutôt sa voix qui surgit, son chant. Il faut avoir lu *Le vice-consul*⁴¹ pour connaître l'histoire de cette femme, qui erre, complètement rejetée, délaissée.

37. *Ibid.*, p. 65.

38. *Ibid.*, p. 82.

39. *Ibid.*, p. 72.

40. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 116.

41. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1966, 213 p.

[E]lle appartient au monde extérieur, écrit Madeleine Borgomano, monde de la nuit, que les images du film ne nous montrent jamais que de loin et masqué par l'obscurité; la mendicante se trouve ainsi confondue avec l'ombre, avec le mouvement des feuillages et le reflet de l'eau : mystérieuse, elle tire de ce mystère une force plus grande⁴².

Ce mystère qu'elle incarne se joue peut-être dans la perspective qu'elle « adopte » en sillonnant les routes de l'Inde :

Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tous sens on ne voit pas pourquoi⁴³.

La marche de la mendicante, qui se fait dans l'oubli, n'est pas très loin de celle de Lol V. Stein qui transformait, au fil de ses promenades, S. Tahla en une étrangère. Ici il ne faut plus connaître les lieux, bien qu'on les jalonne, il faut plutôt y inventer un espace autre, il faut redéfinir la route, le cours d'eau, les talus. Il est intéressant à cet égard d'observer la toute dernière séquence du film, où l'on filme la carte de l'Inde et où l'on entend la mendicante (*IS*, 1:50:38-fin).

La carte ici, combinée à la voix de la mendicante et à son trajet qui « déréalise » le lieu, la carte ici donc n'est plus la carte de l'Inde, mais plutôt le *parcours* qui y a été fait, et ainsi, l'Inde *vécue*. Michel de Certeau, toujours en développant sur les différences entre lieu et espace, précise que la carte géographique telle que nous la connaissons est une « scène totalisante où des éléments d'origine disparate sont rassemblés pour former le tableau d'un "état" du savoir géographique⁴⁴ ». La voix de la mendicante et le chemin qu'elle suit ici transcendent cet état du savoir géographique, cette colonisation de l'espace comme le dit de Certeau, et nous mène au-delà, vers un parcours qui illustre les « pratiques spatialisantes » ou encore qui illustrent comment cette carte

42. Madeleine Borgomano, *op. cit.*, p. 110.

43. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, *op. cit.*, p. 9.

44. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 179.

est *vécue*. L'Inde alors n'est plus l'Inde, c'est la vie de la mendiante sur les routes, sur les rives du Delta, dans la forêt : « Dans la lumière bouillante et pâle, l'enfant encore dans le ventre, elle s'éloigne, sans crainte. Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang⁴⁵ » peut-on lire dans *Le vice-consul. India Song* nous offre alors, détachée de son corps, la mendiante qui est au-delà du lieu, qui est partout, qui véritablement incarne une certaine force. En analysant *India Song*, nous nous sommes jusqu'à maintenant quelque peu éloignée de cette idée de « rester » et de « résister » qui nous a guidé précédemment. Les femmes de ce long métrage ne semblent pas néanmoins nous avoir portée ailleurs : par la désincarnation de leur corps, elles restent des figures de femmes qui, au-delà de leur douleur, de leur folie, de leur marginalité, planent au-dessus de nous, sont plus grandes encore qu'un corps, qu'une matérialité qu'on pourrait leur assigner et nous guide toujours vers un « hors-lieu » et un « hors-temps », où semble aboutir les personnages féminins de Duras, pour qu'ainsi leur force se déploie et rayonne plus largement. Duras n'estime-t-elle pas d'ailleurs qu'« Anne-Marie Stretter a dépassé l'analyse [...], la question[qu'elle] a dépassé tous les préjugés à propos de l'intelligence ou de la connaissance, de la théorie⁴⁶ ».

Nous avons dû écarter plusieurs points importants dans l'observation de *Lol V. Stein*, de *Nathalie Granger* et d'*India Song*, où d'autres détails incontournables nous renvoient vers d'autres « vérités » des œuvres, où des éléments intertextuels se recoupent, d'où bien d'autres interprétations émanent. Néanmoins, en guise de conclusion, nous pouvons dire que les trois œuvres observées ont en commun l'intime lien qui lie espace — terme toujours utilisé selon le vocabulaire de Michel de Certeau — et immobilité des personnages, suspendus dans un temps dilatoire, soit en oscillant du présent au passé, soit en étant la représentation de multiples femmes, depuis des millénaires. En effet chacun des personnages se trouvant dans les différents espaces

45. Marguerite Duras, *Le vice-consul*, *op. cit.*, p. 28.

46. Marguerite Duras et Michelle Porte, *op. cit.*, p. 73.

qui prennent forme dans les œuvres semblent ne plus subir les effets du temps. Bien sûr, des éléments concrets viennent nous rappeler que le temps avance toujours — pensons au jour qui se couche ou qui se lève dans *India Song*, par exemple, aux enfants qui partent et qui reviennent de l'école dans *Nathalie Granger* ou encore aux années de mariage du couple de Lol V. Stein et de Jean Bedford — mais au-delà de ces indices les personnages féminins *se coulent* dans *leur* espace où le temps est neutralisé : l'ambiguïté de l'effectuation, le passage entre le lieu et l'espace symbolique de chacune des femmes durassiennes se niche dans l'absence et dans le décalage qui parviennent à dilater le temps et à constamment nous renvoyer vers un ailleurs matériellement inaccessible. Le cinéma de Duras nous renvoie à une expérience de l'espace qui est peut-être encore plus forte que celle que nous donne à lire le roman, en ce sens que le film durassien n'impose rien, fait vivre encore plus intensément l'immobilité, et c'est là, justement, que se trouve sa plus grande force :

Son évolution est difficile à appréhender, il ne paraît pas changer, ne pas progresser ne pas avancer, n'être mobile que relativement à lui-même à un axe d'immobilité qu'il se serait imposé durant tout son trajet. Le changement, apparent ou réel, n'est pas extérieur au film, le film le contient. Ainsi, cette immobilité, cet axe de fixité autour duquel il se déroule, le retient en lui-même, le clôt sur lui-même. Rien n'en part, n'en n'allège la densité. [...] Le film ne se déroule pas, il agit. [...] Lorsque le pont est jeté entre vous et le film, vous êtes à votre tour enchaîné à la spirale, *au mouvement d'immobilité*. Sur vous, de même, celle-ci agit [...] ⁴⁷.

Les personnages féminins, dans ces trois œuvres de Duras, puisent leur force dans ce qui de prime abord se lie au faible : silence, immobilité, désincarnation... Pourtant ces divers éléments les mènent vers un espace autre, un espace féminin qui transcende des frontières de la matérialité; un espace symbolique où, sous des airs de faiblesse, la marginalité n'est plus marginalité, mais où elle devient entièrement puissance.

47. Marguerite Duras, *Les yeux verts*, nouvelle édition, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, p. 107-108 [nous soulignons].