

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (2007)
Heft:	38: Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes
Artikel:	Vers la disparition du paysage dans l'œuvre de Marguerite Duras (texte et film)
Autor:	Jeanneret, Sylvie
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006446

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sylvie Jeanneret

Vers la disparition du paysage dans l'œuvre de Marguerite Duras

(texte et film)

Connue internationalement par la publication de *L'Amant* en 1984, Marguerite Duras, décédée en 1996, est toujours perçue comme une auteure aux textes difficiles d'accès, marqués par les thèmes du roman familial éclaté, par des relations homme-femme passionnées et porteuses de mort, enfin par une écriture tendue, empreinte d'un certain maniérisme et par la tentation d'hybridité entre forme romanesque, poésie et théâtralisation. Dans le présent article, c'est toutefois la relation entre texte et image, entre texte et film dans l'œuvre de Marguerite Duras qui nous occupera. La thèse qui sera défendue est que le paysage joue un rôle clé dans le développement de cette relation.

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, la rencontre entre le texte et le cinéma s'effectue dans les années 1975 à 1980, années pendant lesquelles l'auteure concentre sa création sur le film. Cette rencontre entre l'objet textuel et l'objet cinématographique, conçue pour être harmonieuse dans ses débuts – on pense au film *India Song*, présenté au festival de Cannes en 1975 –, va virer au conflit, déjà à partir de *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, un film post-*India Song*, et va mener, suite à la réalisation d'*Aurélia Steiner*, à un abandon du cinéma pour revenir définitivement au texte, à l'objet du livre.

Ce qui s'est passé dans cette rencontre houleuse entre deux formes artistiques, c'est le passage d'une poétique assumée de l'encadrement à une poétique de la séparation d'avec l'image visuelle, notamment celle du paysage; nous suivrons ici le fil du paysage comme révélateur de cette rencontre entre texte et film. Dans la seconde partie de la présente contribution, seront mis en évidence les rapports problématiques entre l'image et la guerre, qui vont mener à un effacement du paysage dans le film durassien. Pour illustrer mon propos,

Je m'appuierai tout d'abord sur les très beaux textes du *Ravissement de Lol V. Stein* (1964) et de *L'Amante anglaise* (1967) pour mettre en lumière la poétique du cadre – poétique que Duras poursuivra dans la réalisation cinématographique avec *India Song* et *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, puis peu à peu problématisée, dans *Le Camion* par exemple, pour aboutir à la discordance de *Aurélia Steiner Vancouver*, qui va mener à l'échec du compromis entre texte et image filmée.

Une poétique de l'encadrement

L'encadrement du paysage – avec ou sans personnages – apparaît comme l'une des constantes de la création poétique. Alain Roger rappelle, dans son *Court Traité du paysage* paru chez Gallimard en 1997, combien l'artiste occidental a ressenti la nécessité d'encadrer le pays, de lui donner un sens culturel et par là même de montrer son pouvoir. Même constat, par ailleurs, dans l'ouvrage dirigé par le philosophe François Dagognet et intitulé *Mort du paysage?* (1982). Pour sa part, Michel Collot souligne dans *Paysage et poésie* que le paysage est un “espace perçu et/ou conçu, donc irréductiblement subjectif”.¹

La poétique de l'encadrement, dans les textes sus-mentionnés de Duras, procède d'une tentation de sacralisation, de la nature en particulier, symbole nostalgique d'un paradis perdu, protecteur et maternel. C'est par exemple l'image, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, de la jeune femme allongée dans un champ de seigle, protégée par ce cadre champêtre:

Lol V. Stein est derrière l'Hôtel des Bois, postée à l'angle du bâtiment. Le temps passe. Elle ne sait pas si ce sont encore les chambres qui donnent sur le champ de seigle qu'on loue à l'heure. Ce champ, à quelques mètres d'elle, plonge, plonge de plus en plus dans une ombre verte et laiteuse.

Une fenêtre s'éclaire au deuxième étage de l'Hôtel des Bois. Oui. Ce sont les mêmes chambres que de son temps.

Je vois comment elle y arrive. Très vite, elle gagne le champ de seigle, s'y laisse glisser, s'y trouve assise, s'y allonge. [...]

Vivante, mourante, elle respire profondément, ce soir l'air est de miel, d'une épuisante suavité. Elle ne se demande pas d'où lui vient la faiblesse merveilleuse qui l'a couchée dans ce champ. [...] Le seigle crisse sous ses reins. Jeune seigle du

¹ Michel Collot, *Paysage et poésie*, Paris, José Corti, 2005.

début d'été. Les yeux rivés à la fenêtre éclairée, une femme entend le vide – se nourrir, dévorer ce spectacle inexistant, invisible, la lumière d'une chambre où d'autres sont.²

Il y aurait deux éléments à relever dans ce texte: tout d'abord, le regard de la jeune femme est dirigé vers la fenêtre, depuis le paysage même, et c'est donc la chambre qui devient objet de l'encadrement; en second lieu, signalons l'apaisement éprouvé au contact du seigle par cette femme déchirée intérieurement; le fait qu'elle soit encadrée par le champ lui apporte ainsi la tranquillité.

On retrouve ce lieu de repos dans *L'Amante anglaise*, texte qui suit de peu *Le Ravissement de Lol V. Stein*, cette fois-ci sous la forme d'un jardin attenant à la maison d'habitation, lieu encore plus enclos que le champ de seigle. Femme également meurtrie par le passé, obsédée par un homme qu'elle a aimé puis quitté, l'héroïne de *L'Amante anglaise* se réfugie dans ce jardin, à la fois symbole du jardin secret, mais aussi lieu qui rappelle le jardin d'Eden, perdu et à jamais perdu.

Dans le jardin ils ne venaient pas me retrouver. Il y a un banc en ciment et des pieds d'amante anglaise, c'est ma plante préférée. C'est une plante qu'on mange, qui pousse dans des îles où il y a des moutons. [...] Je dois vous dire que quelquefois je me suis sentie très intelligente sur ce banc en ciment. A force de rester immobile, tranquille, l'intelligence me venait, j'avais des pensées intelligentes.³

Ces jardins protecteurs – Lol V. Stein a également fait aménager autour de sa maison un jardin aux allées régulières –, c'est-à-dire des jardins coupés du monde, illustrent la peur qu'ont ces femmes de l'Autre; ce sont des femmes qui vivent une situation de séparation d'avec le monde, et d'avec elles-mêmes également. L'encadrement par une nature domestiquée leur est rassérénant.

De même, les deux femmes du texte *Détruire dit-elle* (qui sera aussi le premier film de Marguerite Duras en 1969),⁴ vont s'opposer autour du paradigme nature / culture: Elizabeth Alone, convalescente d'une

2 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1964, pp. 62f.

3 Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1967, pp. 150f.

4 Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Paris, Minuit, 1969. Film tourné en 1969 avec Michaël Lonsdale, Nicole Hiss, Catherine Sellers, Daniel Gélin, Henry Garcin.

dépression, ne se sent bien qu'encadrée par le jardin soigné et ordonné de l'hôtel où elle séjourne, tandis que Alissa cherche toujours à rejoindre la forêt, lieu des peurs et des interdits. Alissa représente de manière évidente la femme sauvage, assumant la destruction des acquis bourgeois (années 1968 – contexte politique de mai 68), tout comme elle remet en cause les peurs d'Elizabeth Alione face aux autres.

Texte et image I: présence du paysage dans le film durassien

Cet encadrement maîtrisé des lieux et des peurs des protagonistes va sans doute rassurer Marguerite Duras et l'inciter à passer derrière la caméra. Soulignons qu'au moment où Duras se lance dans la réalisation cinématographique, elle a déjà une certaine expérience du film, par l'écriture de scénarios et dialogues – notamment le célèbre *Hiroshima mon amour* en 1960, film d'Alain Resnais sur la guerre et les effets de la bombe atomique –, et par sa collaboration avec Paul Seban en 1965 pour le tournage de la *Musica*. Signalons également le très beau film de Marin Karmitz, *Nuit noire Calcutta* (1964), pour qui elle a écrit le scénario et dont elle suivit le tournage. Suivront une quinzaine de films réalisés par elle, de 1969 à 1984.

La critique durassienne a souvent et à juste titre mis en évidence les caractéristiques de ses films: l'usage des voix off qui mène à la dissociation entre la bande son et le film des images; le statisme des scènes – le fait que la caméra ne bouge quasiment pas; le fait que le film durassien évite de représenter, voire de raconter. Madeleine Borgomano souligne également que “le jeu de déception auquel ils soumettent leur spectateur sollicite au contraire son imaginaire.”⁵

C'est en misant sur la cohérence de l'encadrement que Duras va réaliser ses premiers films, un encadrement quasi obsessionnel dans *India Song*, son film le plus abouti: *India Song*, c'est un film de deuil, une sorte de cauchemar mais précieux, esthétisant, c'est la fin d'un monde, celui d'avant la décolonisation, ce monde d'une société défi-

⁵ Madeleine Borgomano, “Cinéma-écriture”, in *Marguerite Duras*, L'Arc, n° 98, 1985, p. 76–80.

nie par ses pouvoirs et ses plaisirs.⁶ Le spectateur assiste à la mort de cette mondanité surannée. Les images montrent, d'une part, des natures mortes, voire des *vanitas* – pensons aux longs plans fixes accrochés sur des objets, sur des visages immobiles –, d'autre part elles mettent en scène des lieux d'un autre temps, réservé à une classe disparue⁷ – le palais Rothschild⁸ à Paris, une vaste salle de bal, de grandes pièces vides, tout comme de grands parcs désertés. Un palais, car il incarne un passé, tout comme la perte et l'oubli de ce passé. À ces images se superposent les voix off qui racontent l'histoire d'Anne-Marie Stretter, des voix séparées des images, puisque les personnages ne s'expriment jamais de vive voix: le spectateur est ainsi confronté, durant toute la projection, à un décalage entre voix et image, et ce décalage se révèle parfaitement fascinant, tant l'équilibre entre voix, musique et images atteint la perfection. Tout, dans ce film, y est maîtrisé: la mémoire comme l'oubli y sont encadrés, ainsi que nous le rappelle le début du film, montrant, en une mise en abyme, une photographie de Anne-Marie Stretter, jeune, dans un cadre. On assiste au déroulement d'images comme vanitas, le paysage lui-même étant perçu comme décor, toujours nocturne, d'une passion éteinte. *India Song* se réclame d'une esthétique somme toute classique, avec une valorisation de l'objet d'art et du paysage.

Ce film obtint un succès d'estime au festival de Cannes; toutefois Marguerite Duras fait un deuxième film à partir d'*India Song*, en gardant la bande son et en détruisant l'image originelle pour filmer le palais Rotschild en des scènes de préférence nocturnes, pour ne garder que le délabrement de ce palais, ses pièces vides et détruites, son *dépaysement* en quelque sorte. Elle l'intitulera *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*. À partir des images de ce film se pose la question du post-paysage. Assiste-t-on à une vanitas poussée à l'extrême, dont il ne reste que les ruines, assiste-t-on aussi à une mise en cause du cadre, tellement rassurant lorsqu'il s'agissait d'enclore fantômes et souvenirs? De fait, il y aurait, déjà dans *India Song*, une mise à distance des lieux, due aux jeux de miroirs notamment, aux paysages de nature

6 Tourné en 1975, avec Delphine Seyrig, Claude Mann, Matthieu Carrière, Didier Flamand, Vernon Dobtcheff, Michaël Lonsdale.

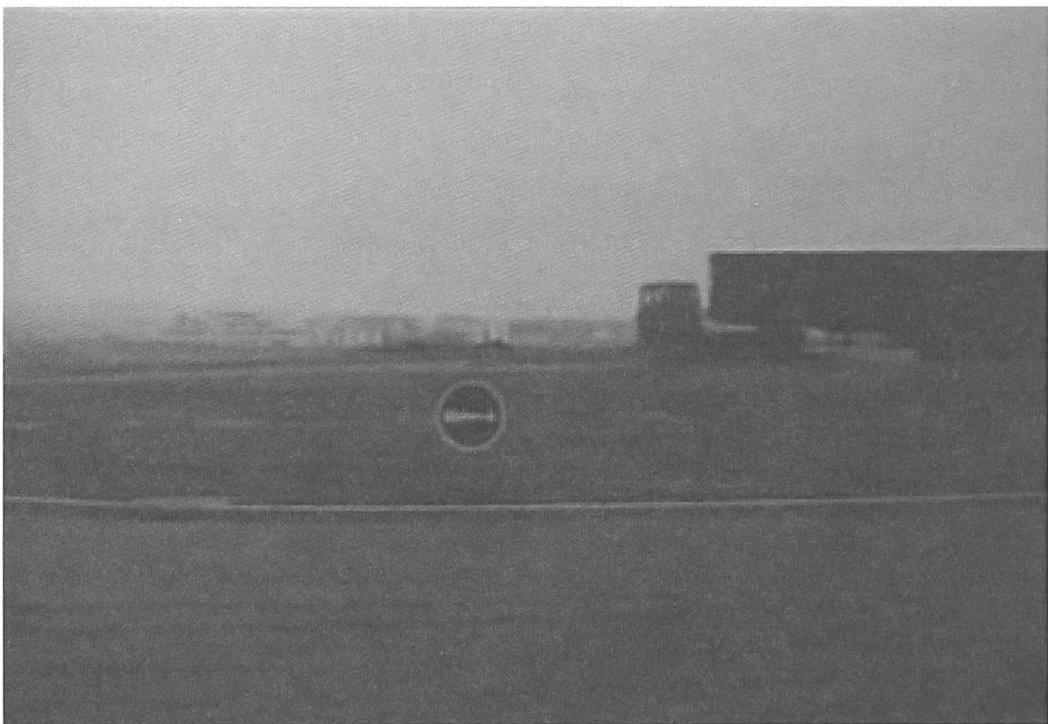
7 En l'occurrence, ici, la grande bourgeoisie coloniale.

8 Qui aurait été habité par Goebbels pendant la Deuxième Guerre Mondiale (selon les dires de Marguerite Duras).

filmés de nuit comme pour mieux les faire disparaître, à l'immobilité de la caméra, soucieuse de poser le décor pour mettre d'autant mieux en évidence l'*artificialité* de l'esthétique.

La superposition des deux films est surprenante, et dans les deux cas le spectateur est fasciné par l'autonomie du texte par rapport à l'image et vice-versa. Il y a effectivement chez Duras un travail de remise en cause de l'harmonie entre texte et image, qui va s'accentuer dans les œuvres à venir. On peut remarquer le choix de filmer des paysages de type minimalist, comme une dalle de pierre, un ciel d'aurore, un paysage que l'on pourrait qualifier de "pauvre".

Son Nom de Venise dans Calcutta désert va marquer une rupture dans la rencontre texte / image, dans le sens où cette idéologie du paysage encadré, qui se mariait si bien, dans le texte, à la peur des protagonistes face aux autres et face à leurs souvenirs, va faire place à des expérimentations sur le paysage dans les films: il y a, par exemple dans *Les Mains négatives* et dans *Le Camion*, un traitement intéressant du paysage urbain, notamment dans l'attention portée sur les banlieues, sur les voisinages des grandes routes, des paysages qui ne permettent plus une harmonie entre une conscience déchirée et un paysage encadreur. Comme si le paysage s'éloignait de l'histoire relatée dans le film, sans qu'il n'y ait plus de rapports possibles à établir.



M. Duras: *Le Camion* (1977).

*Le Camion*⁹ est fait sur un montage qui réunit les deux axes du film. Le premier montre Marguerite Duras et Gérard Depardieu assis autour d'une table et lisant le scénario d'un film qui devrait avoir lieu (celui de la femme du camion); le second axe est celui du camion, filmé à travers banlieues et campagne, seul objet restant de ce qu'aurait dû raconter le film (une rencontre entre une femme d'un certain âge et un camionneur).¹⁰ Tout est indirect, tout fonctionne sur le mode du: “elle dit que...”, “que fait-elle?” (etc.) lus par Depardieu et Duras. En choisissant de ne pas faire raconter les images, Duras enlève le film au spectateur, comme si elle, en tant qu'écrivain – et cinéaste? –, ne pouvait pas faire autrement que de parier sur le pouvoir des mots, ces mots dont sont démunis aussi bien les défavorisés, que les femmes et les juifs. Dans un entretien avec Dominique Noguez, à la question de savoir dans quel type de paysage on se trouve avec le camion, elle répond que “l'état du paysage est indifférent”,¹¹ même si elle reconnaît avoir choisi des lieux incarnant la solitude, des champs, des terrains vagues, qu'elle appelle aussi des lieux de l'immigration. “Le paysage appartient au passé”: j'emprunte cette expression à François Dagognet qui parle du paysage des années 1980, géographiquement et esthétiquement.¹² Pour Duras, travailler sur le paysage va peu à peu se révéler impossible.

9 *Le Camion* (1977), avec Marguerite Duras et Gérard Depardieu, 80'.

10 Dans son article paru en 2003 dans un numéro d'*Oeuvres et critiques*, Mireille Calle-Gruber tire, à juste titre, un parallèle entre le film qui est en train de se faire (« la fabrication du film c'est déjà le film ») et ce qu'elle appelle la « lecture écriture » qui se fait dans la chambre noire où se trouvent Duras et Depardieu. Dans ce film, effectivement, le spectateur est soit « verrouillé » dans la chambre noire de la lecture, soit dans la cabine du camion, soit dans l'image noire montrée par le film. (Mireille Calle-Gruber, “Je vous écris tout le temps”, in *Oeuvres et critiques*, numéro Marguerite Duras, Perspectives de réception, Tübingen, G. Narr Verlag, 2003, p. 60–73).

11 *La Dame des Yvelines*, 1984, enregistrement vidéo.

12 François Dagognet, *Mort du paysage?*, Champ Vallon, 1982, p. 32.

Texte et image II: vers la disparition du paysage

Ce film a fait son deuil de la constellation *India Song*, de ses soupirs amoureux, voire aussi de ses splendides couchers de soleil.¹³ “C’aurait été un film sur l’amour?” demande Depardieu; “Oui. Sur tout. C’aurait été un film sur tout”, lit Marguerite Duras. Ce sera aussi un film qui ouvre sur le champ du politique, avec ces mots comme “révolution”, “prolétariat”, “classe ouvrière”, “lutte des classes”, “dictature du prolétariat”, qui résonnent sans chercher aucun écho du côté des images.¹⁴ Politique, parce que Duras, toute sa vie durant, a pensé en termes politiques, de même qu’elle a vécu et expérimenté des rapports de pouvoir d’une grande violence (durant son enfance, pendant la Deuxième Guerre Mondiale, pendant sa période communiste); en 1979, elle filme deux de ces trois textes, *Aurélia Steiner*, consacrés à une enfant juive dont les parents sont morts dans un camp d’extermination nazi.

C’est à partir d’*Aurélia Steiner Vancouver* que peut se mesurer cette distance prise par Duras vis-à-vis du paysage dans le film, de même que son éloignement de l’image elle-même.

Il y aurait à mon sens deux phénomènes qui pourraient expliquer cet effacement progressif de l’image, de sa quasi extinction, au profit de la voix off, soit du texte lu: d’une part la dominante textuelle qui va s’affirmer au détriment de l’image cinématographique, et d’autre part une séparation d’avec certaines images, celles de la mort, de la violence, qui seraient insoutenables.

*Aurélia Steiner Vancouver*¹⁵ fait le récit – à travers la voix de Marguerite Duras – du désir de cette jeune fille de retrouver ses parents, de

13 Baxter, *Vera Baxter* (1976) se rattache également à l’esthétique d’*India Song*, non à celle de *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*.

14 Avec, également, la célèbre phrase: “Que le monde aille à sa perte. C’est la seule politique.” (23’ du film). La lecture se termine par ailleurs sur les propos suivants: “Ça se passait il y a des années. Dans des temps anciens. On ne lit plus rien. On ne voit plus rien. Rien. Révolution. Lutte des classes. Dictature du prolétariat. Rien.” (1’18 du film)

15 Dans son entretien avec D. Noguez, “La caverne noire” (1984, enregistrement vidéo), Marguerite Duras explique combien il était exténuant de tourner ces deux films, que l’émotion était très éprouvante; qu’elle pouvait à peine lire et ne voulait pas recommencer; qu’elle avait atteint des limites qu’elle ne pouvait pas dépasser. Qu’elle avait dû renoncer à filmer *Aurélia Steiner Paris*.

remonter à l'origine de sa naissance qui correspond aussi à la mort de ses parents. C'est en donnant son corps à des marins de passage (acte d'amour) mais aussi dans l'acte d'écriture (récit à la première personne) qu'elle cherche à revoir ses parents. Le texte évoque un océan en colère, des tempêtes dévastatrices qui dramatisent le temps humain marqué par l'événementiel. Je souligne ici que c'est délibérément que j'évite d'approfondir la question du primitif lié à l'océan, lieu commun dès la civilisation industrielle où on a développé un attrait pour le primitivisme.

Que peuvent ici les images pour "traduire" le texte? Le rapport texte-image se fait dans un rapport de soumission: des correspondances, comme une gare désaffectée, en ruine, qui pourrait rappeler celles des camps d'extermination, ou encore l'alignement de ces troncs d'arbres coupés qui évoquerait l'alignement des corps suppliciés. Mais la caméra, en de très longs plans, filme la mer, la plage déserte, des champs et des ciels, neutres, loins de l'histoire, et *détachés* du drame humain.¹⁶



M. Duras: *Aurélia Steiner Vancouver* (1979).

16 Par exemple p. 147–148 aux éditions Mercure de France (1978).

Notons que la mort de la mère est toujours associée à cet alignement d'arbres, ou à des champs sous un immense ciel. Le parti pris de décalage entre image et texte accentue encore la densité du texte, lui donne une force d'expression que l'image lui abandonne. Comme si filmer la solitude de la nature, enfermée dans son immuabilité, permettait de renforcer l'écoute du spectateur.

La question posée par le film *Aurélia Steiner Vancouver* serait la suivante: le cinéma a-t-il le don de faire revivre les morts? Cette problématique est évoquée dans un magnifique texte, intitulé "La solitude",¹⁷ dans lequel Duras explore l'acte d'écriture en le comparant à l'acte de filmer. Contemporain de ce texte, *Aurélia Steiner* sert d'exemple pour exprimer ce qui serait la fin de son envie de tourner un film. Nous sommes en 1979, quatre ans après *India Song*.

Quand j'ai écrit *Aurélia Steiner Vancouver*, je n'étais pas sûre de pouvoir le tourner après. Je l'ai écrit dans le bonheur de ne pas le tourner après. Je l'ai écrit. Si on ne m'avait pas donné les cinq millions pour le tourner j'aurais fait un film noir, une bande optique noire. Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre *l'acquis créateur de la destruction du texte*. Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire. J'en suis à envisager une image passe-partout, indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle. Déjà, avec l'image d'*Aurélia Steiner Vancouver* je ne suis pas très loin de l'image idéale, celle qui sera suffisamment neutre – soyons sérieux – pour éviter la peine d'en faire une nouvelle. Ceux qui font des kilomètres d'images sont des naïfs et, avez-vous remarqué? ils n'arrivent à rien quelquefois. Avec le film noir j'en serais donc arrivée à l'image idéale, à celle du meurtre avoué du cinéma. C'est ce que je crois avoir découvert ces derniers temps dans mon travail.¹⁸

Cette longue citation, effectivement, prend tout son sens lorsqu'on regarde les images d'*Aurélia Steiner Vancouver*, tellement retenues, dans la distance d'avec le texte, que ce film pourrait apparaître comme le testament filmique de Marguerite Duras.

17 *Les Yeux verts*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1987 (1980), p. 88–94.

18 *Idem.*, p. 92–93. C'est Duras qui souligne.

Texte et image III: de la guerre

Par ailleurs, *Aurélia Steiner Vancouver* parle de l'atrocité de la Deuxième Guerre Mondiale, des camps de la mort, et Marguerite Duras a été très marquée par cette guerre et par ses conséquences (son mari, Robert Antelme, a survécu au camp de Buchenwald, et fait un récit de ce terrible emprisonnement dans *L'Espèce Humaine*, paru en 1957 chez Gallimard): il y aurait, et c'est une hypothèse de ma part, une peur liée à certaines images qu'on ne peut pas montrer ni voir. En montrant ces paysages-là, n'est-ce pas montrer ce que la nature est, et ce que nous ne sommes pas. C'est montrer qu'on peut voir la nature, qu'on peut la dominer de notre regard, alors qu'on ne peut pas mettre en images la guerre ni la mort. Comme s'il y avait chez Duras une terreur, quasi primaire, devant le règne de la peur, qu'aucune image ne pourrait exprimer sinon par décalage.

J'aimerais ici suivre une piste que l'on néglige souvent lorsqu'on parle du cinéma durassien, celle d'Alain Resnais. Duras travaille avec lui en 1958, pour *Hiroshima mon amour*: dans son scénario, une jeune femme profondément marquée par un amour partagé avec un soldat allemand, tué à la libération. En 1956, Resnais a tourné *Nuit et brouillard*, un film sur les camps de concentration, qui fut l'objet de la censure en France et retiré du festival de Cannes en 1956. Lisons le début du synopsis écrit par Resnais: "Un paysage neutre, calme, banal. La caméra recule. Nous sommes à l'intérieur d'un camp de concentration désaffecté et désert."¹⁹ Et le texte de la voix off du film: "Même un paysage tranquille, même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbe, même une route où passent des voitures, des paysans, des couples, même un village pour vacances, avec une foire et un clocher, peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration."²⁰

Dans son livre intitulé *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman explique combien l'efficacité du film de Resnais tient de la distance entre ce "regard sans sujet" posé par le cinéaste sur les paysages vides

¹⁹ Cité dans: Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, p. 161.

²⁰ Jean Cayrol, *Nuit et brouillard*, suivi de *De la Mort à la vie*, avant-propos de Michel Pateau, Paris, Fayard, 1997, p. 17.

des camps et l'espace sonore du film octroyé à deux survivants des persécutions nazies.²¹ Un décalage nécessaire selon lui.

On retrouve, à mon sens, les traces de ce décalage dans *Aurélia Steiner Vancouver*, où la banalité du paysage se superpose à une histoire d'amour, mais aussi à une naissance, vécues sur le mode du tragique et racontées par la voix de Marguerite Duras elle-même.

Ce paysage, ne peut-il apparaître comme antidote aux autres images, celles de la violence qu'on ne peut voir? Protecteur et encadreur? En apparence, peut-être, mais c'est un antidote insatisfaisant, absent, indifférent aux temps des hommes et enfermé dans son temps cyclique.

Même s'il permet des effets de contraste percutants avec le texte, le paysage s'avère trop en décalage, trop éloigné, et sa présence ne résiste pas à la dominante textuelle. C'est le texte, envahissant, qui reprend sa place dans l'imaginaire créatif de Duras.

Cet échec d'une rencontre texte / image, c'est sans doute l'échec d'une rencontre entre un imaginaire de visions poétiques, de désir, d'un espace aussi, pris en charge par le texte, et un répertoire cinématographique d'images limité, du *paysagé* – comme l'écrit si bien Alain Roger. Je ne dirais pas un paysage rétrograde – ce serait trop radical comme expression –, mais un paysage du passé; et que Duras n'a pas pu – ou pas voulu? – se débarrasser de certaines habitudes esthétiques.

Le retour, par Marguerite Duras, à l'objet livre, qui sera exclusif, va se marquer par une sacralisation accentuée du mot et de son pouvoir évocateur; je pense en particulier au texte intitulé *Yeux bleus cheveux noirs*, où elle va jouer sur l'hypotypose, la théâtralisation et les descriptions d'une mer déchaînée. Parce qu'il y a cette profonde conviction chez Duras, que dans sa création à elle, c'est le mot qui mène à l'émotion, et non l'image filmée.

Dans le film *Aurélia Steiner Vancouver*, le rectangle blanc occupe une place centrale: de l'image de la mort, du vide, Duras en fait la page blanche, espoir de renaissance pour les morts. Ce blanc, c'est aussi le blanc des poètes, du cygne mallarméen, de la *Symphonie en blanc* de

21 *Op. cit.*, p. 164.

Théophile Gautier,²² le rectangle blanc c'est aussi la fenêtre, et le cadre, qui permet d'accueillir ces images détruites, de deuil et du passé.

22 Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, 1852.

Abstract

Der vorliegende Beitrag, der das Werk von Marguerite Duras ins Zentrum stellt, beschäftigt sich mit Landschaft als Schnittstelle zwischen Text und Film. In einem weiteren Schritt beleuchtet er die Beziehung zwischen Bild und Krieg, die in den Filmen Duras' insofern problematisiert wird, als es darin zur Auslöschung der Landschaft kommt. Die Studie stützt sich vorerst auf die frühen Texte *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) und *L'Amante anglaise* (1967), in denen Duras eine Poetik des Rahmens etabliert, die sie in ihren filmischen Werken *India Song* (1975), *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) wieder aufnimmt. Später, etwa in *Le Camion* (1977), wird diese Rahmenpoetik zunehmend problematisiert. Die grösste Diskordanz erreicht die Autorin schliesslich in ihrem Spätwerk *Aurélia Steiner Vancouver* (1979), in dem Text und Bild konstant aneinander vorbeiführen.