

LA TRANSPOSITION DE L'ÉCRIT À L'IMAGE : UNE ÉTUDE
COMPARATIVE ENTRE DEUX ROMANS *L'AMANT* ET *L'AMANT DE LA
CHINE DU NORD* DE MARGUERITE DURAS ET LE FILM *L'AMANT* DE
JEAN-JACQUES ANNAUD

WINNIE FLEUR ISHIMWE
MÉMOIRE PRÉSENTÉ À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES EN
VUE DE L'OBTENTION DU GRADE DE MAÎTRISE EN ÉTUDES
FRANÇAISES

ÉTUDES SUPÉRIEURES EN ÉTUDES FRANÇAISES
UNIVERSITÉ DE YORK
TORONTO, ONTARIO

November 2019

© Winnie Fleur Ishimwe, 2019

Abstract

This research aims to study the relationship between text and image in both novels *L'Amant* (1984) and *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) by Marguerite Duras, and compare them to the film *L'Amant* by Jean-Jacques Annaud (1992). The study consists of identifying the conceptual relationship between literature and image by exploring whether the author's writing style can be translated into another literary genre. In this research, we answered the following question: how does monstration in cinema adapt narration in literature? To answer this question, our study assessed – by means of a comparison – the transformations that the film narrative undergoes in the event framework of novels, by drawing on the theories of film adaptation.

We hypothesized in this comparative study that *L'Amant* and *L'Amant de la Chine du Nord* are visual novels. Marguerite Duras' stories are essentially focused on both literature narration and cinematographic narration. The author's style of writing will result to difficulties in transposing the text due to its literary and cinematic dual language.

Keywords: Marguerite Duras, transposition, film adaptation, narratology, monstration, intersemiotic, cinematic novel

Résumé

Ce travail de recherche traite de la relation entre le texte et l'image dans les deux ouvrages de Marguerite Duras *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) afin de les comparer au film *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud (1992). L'étude consiste à examiner la relation entre l'écrit et l'image pour déterminer si le style littéraire de l'auteur peut se traduire dans un autre genre narratif. Dans cette perspective, nous avons répondu à la question suivante : comment la monstration filmique adapte la narration romanesque ? Pour répondre à cette question, notre étude a évalué, au moyen d'une comparaison, les transformations que le récit filmique fait subir à la trame événementielle des romans, cela, en puisant dans les théories de l'adaptation cinématographique.

Nous avons émis l'hypothèse dans cette étude comparative que *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* sont des romans visuels. En effet, les récits de Marguerite Duras s'appuient essentiellement sur le langage écrit et le langage cinématographique. Là est la difficulté de la transposition du texte, laquelle est marqué par son double caractère narratif et filmique.

Mots-clés : Marguerite Duras, transposition, adaptation filmique, narratologie, monstration, intersémiotique, roman cinématographique

Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidée dans la rédaction de ce mémoire.

Je tiens à remercier sincèrement Madame Marie-Christine Pioffet, ma directrice de thèse qui m'a conseillée tout au long de cette étude, mais aussi pour ses encouragements, sa grande patience, sa disponibilité et pour m'avoir laissé libre de construire mon projet d'étude. Je lui suis très reconnaissante du soutien qu'elle m'a donné durant ces trois dernières années.

Je remercie particulièrement Thila Sunassee-Thapermall et Mashal Riaz, pour leur aide précieuse au moment de la relecture et de la correction de mon mémoire.

Mes derniers remerciements vont à mes parents et mes proches, pour leur soutien et leurs encouragements.

Je tiens à remercier toute personne qui a participé de près ou de loin à l'exécution de ce travail.

Table des matières

Abstract	ii
Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v
Table des figures	vii
Introduction.....	1
Chapitre I- Le discours narratif : <i>L'Amant</i> (1984) et <i>L'Amant de la Chine du Nord</i> (1991).....	8
1. Théorie de l'adaptation.....	9
2. Le style littéraire de l'auteur	12
2.1. La voix narrative	13
2.2. La focalisation.....	17
2.3. La focalisation chez Mieke Bal.....	19
2.4. Le temps narratif	22
3. La narration et la description.....	26
3.1. La construction syntaxique	30
3.2. Le monologue intérieur	33
Chapitre II – Le récit filmique : l'adaptation cinématographique du film <i>L'Amant</i> (1992) de Jean-Jacques Annaud.....	37
1. La narration et le cinéma	37
1.1. La description imagée	40
1.2. La voix <i>off</i>	44
1.3. La bande sonore	48
1.4. La musique au cinéma.....	49
2. Le point de vue filmique	51
2.1. L' <i>ocularisation</i> interne dans <i>L'Amant</i>	52

2.2. L'ocularisation zéro.....	55
3. La temporalité cinématographique.....	57
3.1. L'alternance temporelle	58
3.2. Le <i>flash-back</i> « retour en arrière »	60
3.3. Le changement temporel par la voix <i>off</i>	60
3.4. La temporalité circulaire	62
3.5. La durée temporelle	63
3.6. Le sommaire, l'ellipse, la scène et la pause au cinéma.....	65
3.7. La fréquence temporelle.....	68
Chapitre III – Le roman cinématographique : <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>.....	71
1. La traduction intersémiotique.....	71
1.1. La transposition intersémiotique	72
1.2. Les altérations du roman au film.....	74
2. Le cinéma moderne	77
3. La place du spectateur	80
4. L'écriture visuelle	81
4.1. Le roman cinématographique.....	82
4.2. Les références implicites et explicites.....	84
4.3. Entre <i>L'Amant</i> et <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	86
4.4. Entre le film <i>L'Amant</i> et les deux romans.....	87
4.5. Entre le film et <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	87
Conclusion	91
Bibliographie.....	98
Glossaire	103

Table des figures

Figure 1 : La jeune fille accoudée sur le bateau.....	41
Figure 2 : La jeune fille dans la position de la caméra « champ ».....	54
Figure 3 : La jeune fille dans la position de la caméra « contrechamp ».....	54
Figure 4 : Début du film <i>L'Amant</i>	62
Figure 5 : Fin du film <i>L'Amant</i>	62
Figure 6 : Plan panoramique de Vietnam	66
Figure 7 : Gros plan du Chinois et la fille.....	66

Introduction

L'écriture, pour Marguerite Duras « ne [cherche pas à faire] de correspondance[s] entre deux arts différents. Il y a la littérature, et puis il y a le cinéma, et une étanchéité entre les deux. L'important est que l'œuvre soit réussie, non qu'elle soit fidèle »¹. En effet, l'écriture de Marguerite Duras est un mélange de son expérience personnelle et de la connaissance acquise qui forge son esprit littéraire. C'est précisément dans ses œuvres que l'auteure propose un langage visuel. Avant d'être écrivain, l'auteure serait avant tout une voyageuse dont l'esprit littéraire tisse plusieurs couches du langage. Le langage permet d'exprimer un sentiment, une expression, une pensée ou même un événement au passé. On se demande alors si la littérature est limitée à un seul genre narratif. Il est dans notre intérêt d'analyser s'il est possible qu'un auteur emploie plus qu'une forme littéraire dans son texte.

Une analyse approfondie sera menée, à partir des romans de Marguerite Duras, *L'Amant* (1984)² et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991)³, en comparaison avec l'adaptation cinématographique *L'Amant* (1992)⁴ de Jean-Jacques Annaud afin de résoudre la problématique suivante : la narration romanesque se reflète-t-elle dans la monstration filmique ? En fait, la question n'est pas si simple. L'objectif de cette recherche vise donc à savoir comment le texte se transpose en images tout en gardant l'originalité du récit. Il s'agit d'explorer le rapport entre la littérature et le cinéma afin de proposer un genre narratif nouveau, un discours résultant de deux composantes narratives. L'originalité de cette étude est d'éclairer le style littéraire de Marguerite Duras qui se manifeste à partir d'une écriture spontanée.

Il faut tout d'abord relever les contraintes, en particulier les limitations littéraires, qui sont imposées par l'auteur. En outre, notre recherche porte sur les éléments de l'adaptation cinématographique ; en particulier ce qui nous intéresse est la notion d'équivalence. Les contraintes auxquelles nous sommes confrontés mènent aux affirmations nouvelles sur le style littéraire. De surcroît, les facteurs qui contribuent à l'adaptation cinématographique permettent

¹ « *Le Barrage est mon histoire* », *L'Express*, (le 8 mai 1958), p. 22.

² Marguerite Duras. *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

³ Marguerite Duras. *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.

⁴ Jean-Jacques Annaud. *L'Amant*, Renn Productions/ Burrill Productions/ Films A2, 1992, 103 min.

d'examiner comment le roman « raconte » et comment le cinéma « montre » au moyen de ses techniques. Selon Patrick Drevet, le cinéma possède une « accommodation supplémentaire »⁵ qui tient compte de l'espace dominant de l'image filmique. C'est dans cette voie qu'on parviendra à définir le rôle de la narration dans les œuvres de Marguerite Duras et dans l'adaptation du film.

Marguerite Duras est une écrivaine, dramaturge, scénariste et cinéaste française. Son écriture invite le lecteur à faire un voyage dans l'espace du texte. Celui-ci l'amène à plonger dans la mise en scène du décor théâtral et notamment dans la mise en scène du décor cinématographique. Il convient de mentionner à cet égard que les écrits durassiens combinent et empruntent les signes d'autres genres narratifs. Le style littéraire de Marguerite Duras est une entre-écriture, c'est-à-dire une écriture entre le langage écrit et le langage visuel. En d'autres termes, l'auteure choisit d'articuler un langage hétérogène pour mieux communiquer sa pensée littéraire. En fait, Marguerite Duras a cette volonté de ne pas vouloir théoriser son style d'écriture afin d'articuler sa pensée littéraire ; il s'agit, avant tout dans ce travail, de mieux comprendre les particularités de son style littéraire.

Tout d'abord, c'est à partir des années cinquante que Marguerite Duras commence à prendre une posture littéraire⁶. Nous trouvons, précisément, que l'écriture durassienne rejette le concept de l'incongruité syntaxique ainsi que les écrits traditionnels. Il importe de noter que la déconstruction grammaticale et syntaxique du texte est mise en œuvre par cette écriture spontanée. Ainsi, nous remarquons que les livres et les films de Duras témoignent de la fluidité et de la simplicité dans la phrase. Les mots, pour elle, semblent toujours s'échapper sans qu'elle puisse exprimer sa pensée. Le style durassien est d'abord, avant tout, émotionnel. En fait, elle nous entraîne au cœur de l'errance des sentiments. Dans ce cadre, il apparaît donc que l'écriture durassienne est très difficile à traduire au cinéma.

⁵ « Le cinéaste, oubliant de raconter, est arrêté, surpris par une découverte. Il [...] est offert [au spectateur] cette accommodation supplémentaire des lentilles, c'est comme s'il pouvait, grâce à elle, approcher vraiment l'invisible [...] » (voir Patrick Drevet. *Huit petites études sur le désir de voir*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1991).

⁶ Voir ses premiers romans, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) ainsi que *Modorato Cantabile* (1958) qui évoquent une écriture proche du Nouveau Roman.

La difficulté de la transposition de l'œuvre durassien se manifeste, entre autres, à partir de l'écriture. Pour Duras, les mots surgissent dans la pensée presque à notre insu. Ils sont irréguliers et disposés au hasard, sans ordre déterminé. Dans ce contexte, Duras décrit le style de *L'Amant* comme une « écriture courante ». Ainsi, dans une entrevue avec Bernard Pivot, peu après la sortie du roman *L'Amant*, Duras définit l'écriture courante :

Du style, je ne m'en occupe pas dans le livre. Je dis les choses comme elles arrivent sur moi. [...] Comme elles m'attaquent si vous voulez. Comme elles m'aveuglent. [...] Je di [s] que l'écriture courante que je cherch [e] depuis si longtemps, je l'ai atteinte là. Maintenant j'en suis sûre. Et que par écriture courante, je di [s] écriture presque distraite, qui court, qui est plus pressée d'attraper des choses que de les dire, voyez-vous. Je parle de la crête des mots, c'est une écriture qui cour [t] sur la crête, pour aller vite, pour ne pas perdre. Parce que quand on écrit, c'est le drame, on oublie tout tout de suite, et c'est affreux quelquefois.⁷

À la lumière de ce passage, l'expression « écriture courante » est une métaphore fluviale qui définit la fluidité des phrases. Duras écrit en effet pour ne pas oublier ; elle pratique une écriture de l'urgence pour ainsi fixer les mots. Il est entendu que c'est l'écriture qu'elle a longtemps cherchée et elle finit par « l'atteindre ». Cependant, l'écriture de l'urgence supprime chez elle l'esthétique syntaxique du texte. Duras laisse de côté la complexité de la syntaxe pour précisément travailler sur la fluidité et la simplicité des mots. La spontanéité de l'écriture courante reste individuelle et demeure une façon pour chaque auteur d'exprimer sa pensée. Il s'avère nécessaire d'établir les caractéristiques précises de l'écriture durassienne, à savoir le jaillissement des mots, la fluidité des phrases et la continuité du débit. L'écriture courante n'est pas retravaillée, car le style durassien n'exige pas de relecture. La beauté des romans de Duras est que ses écrits évoquent une liberté littéraire. Duras définit dans *Écrire* « que c'est ça qu'[elle] reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, règlementés, conformes on dirait »⁸. L'écriture, pour Duras, représente donc une aventure dans laquelle l'écrivain s'embarque sans direction précise. Nous constatons que le style de Marguerite Duras rejette précisément la forme systématique, car, selon elle, l'écriture ne tient pas compte de la cohérence ou de la syntaxe. Pour Duras, le langage est véritablement un instrument de la pensée ; un instrument qui lui permet de raconter l'histoire de sa réalité.

⁷ « Entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras » sur *L'Amant*, Émission littéraire *Apostrophes*. [En ligne], réalisée le 28 septembre 1984.

⁸ Marguerite Duras. *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 41.

Nous abordons ainsi les œuvres de Marguerite Duras qui relèvent d'un raisonnement comparatif qui s'appuie sur les principales contraintes que pose l'adaptation cinématographique. Dans cette étude, il s'agit de présenter le défi de la transposition, plus spécifiquement les particularités narratives et visuelles. Le film de Jean-Jacques Annaud trace une opposition nette entre le récit écrit et le récit cinématographique. Notre réflexion suggère alors une analyse sur les limitations, c'est-à-dire une représentation des similitudes et des distinctions, autant que possible entre le texte et l'image. Il faut reconnaître que le cinéma n'est pas inférieur à la littérature — mais plutôt que la littérature et le cinéma communiquent de manière interactive. C'est dans cette voie qu'on cherche à résoudre les problèmes que posent le texte et l'image.

La première partie du chapitre aborde le style d'écriture de l'auteur. Cette partie traite avant tout, des composantes du récit selon les catégories genettiennes : le temps, le mode et la voix. Au moyen de cette approche, nous examinerons la première composante du récit qui est l'énonciation narrative. Dans *L'Amant*, il y a évidemment une alternance entre le narrateur principal et le narrateur témoin. Marguerite Duras se contente de communiquer deux types de discours narratifs à la fois pour raconter l'histoire ainsi que pour interpréter l'histoire. De cette façon, l'écrivaine s'autorise à s'approcher et tantôt à s'éloigner de son histoire. Le film de Jean-Jacques Annaud cependant se démarque de cette structure énonciative. L'énonciation narrative du film risque surtout de paraître incompréhensible si la disposition des plans ne respecte pas une logique narrative.

Par ailleurs, il y a lieu d'examiner notamment la focalisation, à savoir le point de vue qui se concentre sur la perspective narrative. Dans *L'Amant*, on passe d'une narration focalisée à une narration non focalisée, selon la terminologie de Bal qui propose que la focalisation interne de Gérard Genette est double : il y a, d'un côté, le regard du personnage qui est le focalisateur et de l'autre, l'objet perçu qui est focalisé. Dans *L'Amant*, la focalisation interne est partagée par un autre narrateur, c'est-à-dire que le focalisateur peut être représenté par un narrateur visible ou invisible à partir d'un point focal ou plusieurs points focaux. La théorie de Mieke Bal ouvre ainsi la voie à l'étude du champ focal de la vision. Elle propose une nouvelle approche de la focalisation centrée sur le point de vue visuel. Dans le cas du film, il est plus fréquent que la focalisation change d'un événement à l'autre, d'un personnage à l'autre.

Nous chercherons également à comprendre les enjeux qui entourent le temps narratif dans l'œuvre de Duras. Tout d'abord, il y a une certaine difficulté à définir la temporalité narrative. Au fil de *L'Amant*, nous verrons comment le temps narratif oscille entre le présent et le passé. Ainsi, il importe de distinguer le déroulement temporel et sa présentation dans le roman *L'Amant*. Gérard Genette constate que les interruptions temporelles sont continues dans le récit, ce qui est bien le cas dans *L'Amant*. De sorte que la chronologie des faits temporels est incohérente, car les événements sont rapportés au passé, au présent ainsi qu'au futur. Dans cette partie, nous distinguerons les alternances temporelles du roman qui sont essentiellement reliées à l'esthétique littéraire de l'auteur, ce qui conséquemment s'avère très difficile à traduire en images.

En outre, nous examinerons les effets de la description dans les deux œuvres de Marguerite Duras. Tout d'abord, la description dans un récit motive le lecteur à poursuivre sa lecture. Le texte descriptif comporte des éléments narratifs qui permettent de lire et de comprendre le texte. Ainsi, il est évident que les éléments descriptifs dans les romans de Marguerite Duras partagent tous une même propriété ; ils portent sur l'importance d'atténuer les interruptions narratives. Pour le cinéma, le film nous décrit l'histoire par le regard et la voix du narrateur ainsi que par les gestes des personnages. Il est intéressant de noter que les mêmes composantes descriptives de l'image sont présentes dans la narration romanesque, mais elles sont pourtant disposées de manière différente. Alors, nous insistons sur l'idée que les écrits durassiens sont descriptifs pour rendre la lecture du texte plus visuel. L'auteure imite le langage de la pensée, c'est-à-dire le discours dans le récit exprime un langage cognitif qui est déconstruit. À la différence du roman, l'adaptation de Jean-Jacques Annaud vise à montrer l'histoire non pas par le détail verbal, mais par le détail de l'image.

Le deuxième chapitre portera sur l'étude du langage cinématographique afin d'examiner de manière comparative le roman de Marguerite Duras *L'Amant* par rapport à sa réalisation cinématographique. Dans cette partie, il faut bien identifier le rôle du texte dans l'image. Dans le film de Jean-Jacques Annaud, l'objectif est de réaliser un film autonome, toutefois en restant fidèle au roman. En fait, nous constatons que l'énonciation narrative est fidèlement traduite en image grâce à l'utilisation de la voix *off*. Il semble en effet qu'au cinéma, il est difficile d'analyser l'image

sans évoquer la technique, le montage et le mouvement de la caméra. Ainsi, nous nous appuyerons sur les travaux d'André Gaudreault et de François Jost qui étudient le système filmique. Contentons-nous pour l'instant de dire que l'étude théorique du cinéma portera sur la monstration selon la notion de Gaudreault. Celui-ci a mené des recherches approfondies sur le domaine de l'histoire et de la théorie liées au cinéma. Du moins est-ce là, la preuve sur laquelle s'appuie notre analyse. En effet, la transposition d'un langage à l'autre est évidemment possible au moyen d'un réseau d'équivalences établies entre le récit littéraire et le récit filmique.

Nous prouverons notamment que la voix *off* au cinéma influence le déroulement de l'histoire. Dans un premier temps, la voix raconte ; dans un second temps, la voix interprète occasionnellement les scènes. Dans le film, il apparaît évident que la participation du spectateur est sollicitée par la voix *off*. Le spectateur a l'impression qu'un narrateur au niveau second lui parle. Dans cette perspective, la voix *off* est employée dans une position secondaire pour établir une distance par rapport à l'histoire qu'elle raconte. Dans ce type d'énonciation, le procédé de la voix *off* est précisément une narration au second degré.

La deuxième partie met en lumière les principales fonctions du point de vue au cinéma. Dans le film *L'Amant*, l'histoire est racontée par la jeune fille et par un narrateur témoin. Dans le dernier cas, il est à noter que souvent le narrateur témoin est également le focalisateur qui perçoit et qui prend la parole dans l'espace qu'il exerce. À cet égard, nous soutenons que les différents types de focalisation dans le roman de Marguerite Duras sont présentés autrement dans le film d'Annaud. Dans cette partie, nous examinerons les dispositions de la focalisation au cinéma que François Jost définit par la théorie de l'« ocularisation ». Tout d'abord, la position de la caméra varie en fonction de l'angle de la prise de vue. La position varie également selon le cadrage, le plan, ainsi que le mouvement de la caméra. Le cinéaste mélange les points de vue afin de décrire, par la focalisation externe, un lieu, un paysage, ainsi que par la focalisation interne, les sentiments des personnages.

Nous traiterons en dernier la temporalité cinématographique. Le temps narratif et le temps cinématographique se distinguent fortement à cause de leur structure spécifique. Il y est très difficile d'adapter un roman qui présente deux temporalités différentes entre le passé du récit premier et le présent du récit second. André Gaudreault et François Jost (1990) analysent ce

problème. Pour Gaudreault, il faut distinguer l'alternance temporelle à travers la disposition des plans filmiques. Quant à l'image, elle joue un rôle essentiel chez le spectateur; elle stimule effectivement une interaction avec l'image. Cependant, l'image a la capacité de se perdre si la représentation visuelle n'est pas bien maîtrisée. Pour le cinéaste Jean-Jacques Annaud, ce qui compte est l'histoire d'amour. Il distingue surtout l'esthétique sensuelle des gestes et des visages qui rend l'image plus réelle et vivante.

Le troisième chapitre abordera la méthodologie de la transposition intersémiotique. Selon la notion de Leo H. Hoek, la transposition intersémiotique dépend de la relation texte-image. Dans cette partie, nous verrons comment le style littéraire de Marguerite Duras se rapproche d'une écriture. À ce propos, nous évaluons que *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras est un roman cinématographique. En d'autres termes, Duras communique une écriture visuelle qui cherche à décrire le texte ainsi qu'à montrer les événements. Pour pouvoir expliquer le fonctionnement d'un roman cinématographique, *L'Amant de la Chine du Nord* se livre à la description visuelle, qui permet au lecteur de s'identifier plus facilement au texte. Ainsi, les descriptions imagées décrivent l'histoire par le mouvement de la caméra. Il ne reste que de changer ce qu'on pense déjà connaître sur la littérature et le cinéma pour permettre une élaboration progressive à l'égard des textes littéraires. Il est inévitable que l'avenir de la littérature et du cinéma suppose une coexistence.

L'écriture de Marguerite Duras résulte d'un mélange de genres narratifs appartenant à des codes différents. C'est précisément dans ce contexte qu'on affirme que le roman participe au succès de l'adaptation cinématographique. Ce qui est visé dans ce mémoire, c'est la représentation des similitudes et des distinctions entre le texte et l'image. Nous constatons que l'écriture de Marguerite Duras se distingue des écrits traditionnels. Elle cherche plutôt à déconstruire le langage pour forger effectivement son style poétique. Il faut reconnaître que la littérature et le cinéma sont deux modes d'expression qui sont par nature condamnés à être différents. Cependant, nous suggérons une réinvention de l'approche littéraire. C'est dans cette voie qu'on cherche à résoudre les problèmes que pose la transposition entre le texte et l'image.

Chapitre I

Le discours narratif : *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991)

Dans le cadre de cette recherche, une analyse comparative entre *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras sera fondée sur deux choix méthodologiques qui portent sur la transposition de l'écrit à l'image. La première section présente la théorie de l'adaptation alors que la deuxième section concerne la théorie de la narratologie basée en particulier sur les concepts littéraires de Gérard Genette et de Mieke Bal. Les perspectives narratologiques pertinentes examinent le style littéraire de Marguerite Duras dans l'objectif d'évaluer les caractéristiques essentielles de l'écriture courante. Cela étant dit, il est clair que les raisons qui problématissent la traduction cinématographique concernent le style littéraire de l'auteur. Notre attention, dans cette étude, se porte principalement et presque exclusivement sur la transposition de l'énonciation narrative, sur la focalisation, sur le temps narratif ainsi que sur la description par rapport au langage cinématographique.

Un fait important à noter est que cette étude doit au préalable rendre compte des travaux, qui ont élaboré les théories de l'adaptation cinématographique. De nombreuses recherches confirment que le cinéma tire son origine de la littérature. Louis Delluc (1890-1924), romancier et cinéaste, est un pionnier dans le domaine du cinéma français. Il défend la position unique du cinéma parmi les autres arts. Peu après, une critique nouvelle est née, celle d'André Bazin (1959) qui est le premier à examiner le statut du cinéma. Le cinéma ainsi n'a cessé d'être critiqué en 1920, bien que vers les années trente, on critique beaucoup plus la divergence des deux arts. Cependant, le cinéma ne s'autonomise pas. Dans ce contexte, nous faisons ressortir que cette distance entre la littérature et l'image est nécessaire. Dans un premier temps, les chercheurs et les professionnels analysent à quel point il est nécessaire de distinguer l'ensemble des mécanismes narratifs et filmiques. À ce stade, il est important d'examiner avant tout l'influence de l'adaptation sur la littérature et le cinéma. Abordons maintenant le traitement de l'adaptation. Le présent texte nous servira de base sur l'analyse des principes littéraires et filmiques dans un contexte comparatif.

1. Théorie de l'adaptation

Quel que soit le type de transposition, il faudra d'abord définir l'adaptation :

L'adaptation suppose toujours une restitution différée et un partenaire différent. Le texte original se donne à lire à travers une réécriture qui présuppose une lecture dans laquelle s'inscrit le mode d'appropriation spécifique d'un individu, lui-même inscrit le plus souvent dans un autre temps et un autre espace [...]. Les modifications sont à la fois d'ordre quantitatif et qualitatif. L'œuvre initiale subit en général un travail de réorganisation et représente un nouvel état du système que forment entre eux le roman et son ou ses adaptations avec un public qui, en tant que consommateur potentiel, figure à l'horizon de la production cinématographique comme la cible à atteindre pour rentabiliser le film⁹.

L'étude de l'adaptation cinématographique doit être saisie comme une relation entre deux systèmes de communication qui partagent des codes narratifs. Tout d'abord, nous allons étudier comment l'adaptation est une des premières techniques à provoquer une modification de la perception des romans adaptés en films. Dans ce contexte, nous favorisons la réflexion des cinéastes indépendants qui éclaircit la théorie de l'adaptation. Précisons d'abord que, c'est grâce au cinéma muet que l'adaptation cinématographique a pris son essor dans le domaine de la recherche. Dans ce cadre théorique, les années cinquante représentent une révision des critiques construites autour du texte et de l'image. La question essentielle à résoudre est la fidélité entre le texte et l'image. Il faut faire une analyse des méthodologies afin de déterminer clairement les caractéristiques propres à l'adaptation. À ce propos, l'adaptation cinématographique vient apporter des matériaux nouveaux à la littérature et à l'image.

Tout d'abord, c'est en fait le réalisateur Jacques Feyder qui reconnaît très tôt que faire visuel est essentiel pour susciter une pensée en image, c'est ce qu'il appelle la « transposition visuelle »¹⁰. À cet égard, une pensée imagée finit par créer une méthode nouvelle pour la théorie de l'adaptation. Nous évoquons également les recherches de Jeanne-Marie Clerc qui ne traitent pas les problèmes de l'écrit-image. L'auteure travaille plutôt sur la relation entre la littérature et le cinéma dans son ouvrage *Littérature et cinéma*. L'objectif est d'aboutir à une nouvelle perspective centrée sur une complémentarité narrative. Jeanne-Marie Clerc explique que « l'adaptation pari[e]

⁹ Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macacaire. *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Édition Klincksieck, 2004, p. 11.

¹⁰ Jacques Feyder. *Transposition visuelle*, Paris, In : *Les Cahiers du mois*, Cinéma, n^{os} 16-17, 1925.

donc sur la différence. Ne pouvant traduire le mot à mot du texte d'origine, le cinéaste se [trouve] libre pour chercher des équivalences à la signification générale du livre, aux dépens de tout souci de fidélité littérale »¹¹. Ici, Clerc souligne que l'objectif de l'adaptation n'est pas fondé sur une fidélité, mais plutôt sur les équivalences narratives. D'ailleurs, nous précisons que les premiers écrits cinématographiques étaient publiés par des écrivains. En fait, Clerc remarque que les écrivains littéraires ont une approche unilatérale et s'interroge sur le problème de la réalisation : « Les écrivains ignorent tout de la façon dont est fabriquée l'image à laquelle ils tentent d'adapter leurs textes »¹², c'est-à-dire que l'esthétique de l'image n'est pas toujours prise en compte dans la production cinématographique. Dans ce cas, il se forme ainsi un détachement entre les écrivains littéraires et les écrivains du cinéma. À ce propos, nous constatons en outre que Marguerite Duras partage la même pensée que Clerc. Duras évoque dans son entretien avec *L'Express* que « les adaptateurs sont trop fidèles »¹³. Cette première déception cinématographique génère de l'adaptation d'un de ses romans *Un barrage contre le Pacifique* (1956) avec le cinéaste René Clément qui est sorti en 1958. Elle reproche au cinéma d'être une distraction et non pas un outil littéraire qui exprime l'esthétique poétique de l'auteur.

De son côté, l'adaptation, d'après Jeanne-Marie Clerc, est une traduction d'un langage à un autre. En outre, la traduction d'un langage est définie par Alexandre Astruc : « Un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman »¹⁴. Ainsi, l'expression « caméra-stylo » est le terme qu'Astruc utilise pour définir le cinéaste ; ce moyen d'expression est comparable au stylo de l'écrivain. L'idée principale de la traduction est de transformer le texte et une modification en résulte. Plus tard, le terme « adaptation » se modifie en « transposition ». Dans ce sens, la transposition est définie comme « un déplacement ou interversion dans l'ordre des éléments de la langue »¹⁵. En d'autres termes, une adaptation est l'acte de la traduction du langage, par la transposition d'un autre langage, que ce soit la littérature, le

¹¹ Jeanne-Marie Clerc. *Littérature et cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 1993, p. 29.

¹² Jeanne-Marie Clerc. *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 32.

¹³ « *Le Barrage est mon histoire* », art. cit., p. 22.

¹⁴ Alexandre Astruc. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », Paris, In : *L'Écran français*, n° 144, 1948, p. 325.

¹⁵ *Le Grand Robert de la langue française*, 2^e édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, vol. 6. [En Ligne], consulté le 20 février 2018, URL : <https://gr.bvdep.com/robert.asp>

théâtre ou le cinéma. L'auteur Millicent Marcus propose donc d'abandonner le terme d'adaptation au profit de celui de « réinvention »¹⁶ cinématographique. Ainsi, un changement du terme « adaptation » par celui de « réinvention » suscite plutôt une idée ouverte sur la traduction. De surcroît, un autre théoricien, André Bazin partage cette hypothèse :

Le cinéaste ne se contente plus de piller, comme l'ont fait somme toute avant lui Corneille, La Fontaine ou Molière, il se propose de transcrire pour l'écran, dans une quasi-identité, une œuvre dont il reconnaît *a priori* la transcendance¹⁷.

André Bazin est le premier théoricien du cinéma à fonder une théorie sur la question de l'adaptation cinématographique axée sur la fidélité ou la trahison du texte. Son texte *Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation* sollicite un raisonnement autour de la fidélité entre le roman et le cinéma, car le concept de l'adaptation demeure jusqu'aujourd'hui ambigu. Bazin cherche à défendre et à faire évoluer un art en quête de reconnaissance. En ce sens, nous explorons au-delà du roman l'expression d'un nouveau langage de communication qui est l'adaptation cinématographique. L'adaptation est évidemment soumise à certaines contraintes, à cause de sa pluralité langagière résultant de divers systèmes sémiologiques.

Par ailleurs, signalons également que les engagements principaux des réalisateurs sont d'un ordre financier. Il y a raison de croire que la production des adaptations est une activité lucrative pour le producteur, l'acteur et le metteur de scène. En effet, la littérature et le cinéma s'apparentent plus qu'ils ne s'opposent. Jeanne-Marie Clerc remarque que « les dialogues issus du roman cessent d'être explicatifs pour devenir un aspect du comportement, une manière d'être »¹⁸. Selon Clerc, le roman est représenté de façon tangible par le système narratif, qui ainsi se montre comme signification réelle dans le système filmique. Ici, la question de rendre les éléments narratifs plus naturels prend toute son importance. À ce propos, l'objectif de notre étude sur l'adaptation cinématographique est lié aux romans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras. Dans le film *L'Amant*, Annaud garde à l'esprit le récit de 1984 durant la création du film. Pourtant, Marguerite Duras ne partage pas la même vision cinématographique. Elle est

¹⁶ Millicent Marcus. *Filming by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993. (Cité par Anne-Marie Baron. *Romans français du XIXe siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*, Paris, coll. « Cahier Romantique », n° 14, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 31).

¹⁷ André Bazin. *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome II : *Le cinéma est les autres arts*, Paris, Éditions du Cerf, 1959, p. 82.

¹⁸ Jeanne-Marie Clerc. *Littérature et cinéma*, op. cit., p. 38.

allée jusqu'à refuser de participer au film et s'est détachée complètement de la production cinématographique de *L'Amant*. Analysons une des raisons possibles qui ont poussé l'auteure à renoncer à contribuer au film. Duras relève à juste titre que l'esthétique du roman n'a pas été prise en compte dans l'adaptation filmique. Nous constatons que l'adaptation de *L'Amant* est une traduction singulière, dont le but est d'étudier la narration entre le texte et le film. Avant d'aborder les différents registres littéraires qui se distinguent de la narration filmique, il convient de mettre en évidence le style littéraire qui conditionne cette écriture hétérogène de Marguerite Duras en s'appuyant sur les notions de la narratologie.

2. Le style littéraire de l'auteur

Nous constatons que l'écriture de Marguerite Duras fait plus que raconter une histoire. Le style durassien cherche à décrire sa pensée ; elle raconte son histoire d'une manière désordonnée au passé, tantôt au présent, tantôt au futur. Plus précisément, nous envisageons que le style de l'auteur appartient au genre du Nouveau Roman.

En ce qui concerne le roman, on se limite à dire que la majorité des écrits de Marguerite Duras font partie des adeptes du Nouveau Roman. L'auteure travaille sous un angle moins traditionnel que celui du roman classique. Duras accorde peu d'importance à l'intrigue de l'histoire. Elle développe plutôt un style littéraire plus personnel. Dans ce contexte, il y a certaines caractéristiques significatives du Nouveau Roman qu'on retrouve dans l'œuvre de Duras, tel le choix de la narration non chronologique. Le texte intitulé *Pour un nouveau roman* d'Alain Robbe-Grillet évoque les notions à connaître qui structurent un roman classique : « les éléments techniques du récit, l'emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, l'adoption sans condition du déroulement chronologique, l'intrigue linéaire, la courbe régulière des passions, la tension de chaque épisode vers une fin »¹⁹. Robbe-Grillet explique que les notions de l'écriture classique ne figurent plus dans le roman moderne. D'après Robbe-Grillet : « Le personnage traditionnel a disparu, il ne faut pas assimiler la recherche de nouvelles structures du récit à une tentative de suppression pure et simple de tout événement [...], le développement des thèmes et

¹⁹ Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 31.

leurs associations multiples bouleversent toute chronologie »²⁰. Si on soutient la théorie de Robbe-Grillet, on constate que le roman moderne bouleverse l'ordre de la chronologie dans la perspective d'une remise en question formelle. Ce qui nous amène à conclure que Duras a recours aux mêmes notions dans son livre. Elle imite le langage de la pensée qui raconte une histoire au passé. Dans ce cas, le récit oscille entre le passé et le présent par le souvenir. Pour Duras, l'intrigue n'est pas essentielle puisque les événements racontés dans le roman sont basés sur la mémoire qui en résultent d'une histoire anachronique.

Dans un récit traditionnel, nous soulignons qu'un roman classique est raconté au passé pour finir au présent. Pourtant, *L'Amant* est raconté au présent, pour être ensuite raconté au passé et pour finir au présent. Il faut évidemment nuancer et dire que la temporalité pour Duras est constamment chevauchée au point de perdre le lecteur, ce dernier se retrouvant donc sans guide sur la piste narrative du récit. Nous estimons que Duras ne veut pas être contenu par les règles préconçues du roman classique. Elle utilise le langage de la pensée pour parvenir à relever certains événements du passé et du présent et afin d'écrire sans limitation. De cette manière, elle est libre de raconter dans l'ordre de son choix. Bref, l'histoire de *L'Amant* est le produit d'une succession d'événements fragmentés et racontés à mesure qu'ils apparaissent à la conscience amnésique de Marguerite Duras. À ce propos, nous évaluons le premier facteur qui contribue au problème de l'adaptation cinématographique. Il se trouve que l'énonciation narrative de *L'Amant* varie nécessairement d'un paragraphe à l'autre. Nous cherchons dans la partie suivante à déterminer comment le changement de voix demeure un problème dans la transposition en image.

2.1. La voix narrative

La distinction des voix narratives dans le récit est ici pertinente, car l'acte narratif de *L'Amant* est partagé entre deux narrateurs. En premier lieu, envisageons la voix narrative selon les concepts de Gérard Genette. Nous suggérons tout d'abord les remarques du théoricien Tzvetan Todorov qui souligne que « le narrateur d'un récit n'est en effet rien d'autre qu'un locuteur

²⁰ Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 32.

imaginaire, reconstitué à partir des éléments verbaux qui s’y réfèrent »²¹. Il faut noter que Todorov parle du narrateur qui existe seulement dans l’univers romanesque. En effet, Genette nous rappelle que la voix « c’est la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même »²². Cela étant dit, la voix possède des fonctions multiples, telles qu’une présence ou une absence, dans l’histoire.

Selon le concept de Genette, il y a trois types de narrateurs : d’abord, le narrateur hétérodiégétique qui est absent de l’histoire qu’il raconte²³, le narrateur homodiégétique qui figure dans le texte comme personnage dans l’histoire qu’il raconte²⁴ et le narrateur autodiégétique qui agit comme le héros de l’histoire²⁵. On note, dans le discours du récit de *L’Amant*, qu’il y a un mélange de la narration homodiégétique et hétérodiégétique. En effet, le roman est raconté à la première personne et au cours du récit, une certaine mise à distance est établie : la narratrice se représente comme un personnage absent de l’histoire en intervenant à la troisième personne. De cette manière, la relation entre l’auteure, la narratrice et le personnage n’est pas facilement distinguable. Duras se rapproche de son texte par la première personne « je » et en même temps, elle s’en éloigne par la troisième personne « elle ». Dans la mesure où l’alternance de l’énonciation narrative est intentionnelle, les divergences se dégagent dans le récit. La position du narrateur homodiégétique est partagée avec celle du narrateur hétérodiégétique. Le lecteur est bien conscient que la narratrice-protagoniste au « je » est occasionnellement substituée à une narration au second degré. De cette façon, l’auteure raconte l’histoire principale de la jeune fille ainsi que transmet la parole à un narrateur-observateur pour décrire les événements de l’histoire. Nous examinons par exemple le passage de la conversation entre la mère et la fille quand cette dernière réalise qu’elle veut devenir écrivaine : « Déjà je l’ai dit à ma mère : ce que je veux c’est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi ? Je dis des livres, des romans »²⁶. Cependant, le paragraphe qui suit émane d’une voix hétérodiégétique : « La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage » (A, p. 29).

²¹ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, p. 410.

²² Gérard Genette. *Discours du récit : Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 76.

²³ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 65.

²⁴ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 66.

²⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁶ Marguerite Duras. *L’Amant*, op. cit., p. 28. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle A, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le texte.

L'alternance des voix narratives est intentionnelle, car elle accentue à la fois la voix de la narratrice-protagoniste qui dit : « ce que je veux c'est ça, écrire » ainsi que les observations du narrateur témoin, « la petite au chapeau de feutre ». Dans ce cas, la narration est croisée puisqu'il y a plus qu'une histoire qui est racontée. Le récit au premier degré raconte l'histoire de la jeune fille tandis que le récit au second degré place le lecteur comme observateur d'une scène afin de voir l'expérience de la narratrice-protagoniste. Prenons par exemple la citation précédente, les détails sont décrits dans un discours visuel comme au cinéma.

Nous précisons toutefois que les changements entre les voix narratives ne sont pas explicites qui rendent la lecture difficile. Nous remarquons dans certains passages où le nom de la narratrice-protagoniste est implicite : « L'image commence bien avant que [le Chinois] ait abordé l'enfant blanche près du bastingage, au moment où il est descendu de la limousine noire, quand il a commencé à s'approcher d'elle, et qu'elle, elle le s[ait], s[ait] qu'il [a] peur » (A, p. 44). Puis à la page suivante : « L'enfant maintenant aura à faire avec cet homme-là, le premier, celui qui s'est présenté sur le bac » (A, p. 45). Nous observons ici que la narratrice externe parle de « l'enfant » ce qui indique une narration au second degré. Maurice Couturier appelle ce phénomène la polyphonie narrative : « Le roman moderne sera donc habité par plusieurs énonciateurs entre lesquels l'auteur réel distribu[e] ses effets de voix et aussi ses désirs, rendant ainsi le lecteur incapable de reconstituer à coup sûr les contours du "sujet-origine" pour reprendre l'expression de Käte Hamburger »²⁷. *L'Amant* est en fait un roman moderne habité par deux voix narratives qui nous raconte la même histoire pourtant dans une perspective différente. Nous constatons que Marguerite Duras a choisi d'adopter une variation des voix narratives afin de se rapprocher et de s'éloigner de son texte. De cette façon, elle raconte une histoire qui est interprétée dans plusieurs perspectives narratives. Il faut donc une certaine attention pour ne pas confondre les deux voix narratives, car les deux narrateurs se croisent constamment.

Nous remarquons aussi que la position temporelle entre le narrateur hétérodiégétique et le narrateur homodiégétique est d'un ordre simultané. Dans *L'Amant*, le narrateur hétérodiégétique ouvre le récit, auquel se succède le narrateur homodiégétique pour en finir avec le narrateur hétérodiégétique. Or, celui-ci, à quelques exceptions, interrompt le discours du narrateur

²⁷ Maurice Couturier. *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 73.

homodiégétique pour révéler une certaine partie de l'histoire qui, par conséquent, change la temporalité de la narration. Il faut à cet égard noter que le récit de Duras aborde une multiplicité de niveaux narratifs complexes. L'emploi de la troisième personne permet ainsi au narrateur de rapporter les actions sans trop s'attacher à l'histoire. Duras écrit de cette manière pour mieux manipuler les événements et les personnages dans l'histoire. Les deux voix narratives éprouvent un point de vue différent à l'égard de la narration de l'histoire.

En ce qui concerne le roman *L'Amant de la Chine du Nord*, la narration est uniquement hétérodiégétique. Le style d'écriture dans le second roman est d'autant plus visuel que le premier roman subit l'influence du cinéma. Ainsi, cette narration marque l'originalité du second récit ; l'auteure passe à la narration hétérodiégétique pour raconter l'histoire d'un point de vue externe, mais en déléguant au narrateur la connaissance du passé, du présent et du futur. L'effet produit sur le texte est d'établir un narrateur-observateur comme au cinéma. Nous envisageons ainsi par exemple le passage qui présente la jeune fille : « c'est une très jeune fille, ou une enfant peut-être. Ça a l'air de ça. Sa démarche est souple. Elle est pieds nus. Mince. Peut-être maigre. Les jambes...Oui...C'est ça...Une enfant. Déjà grande »²⁸. Comme une caméra au cinéma, le narrateur-observateur vient placer un regard externe sur la jeune fille. L'écriture de Duras est délibérément cinématographique précisément pour faire voir l'action sous l'angle de la caméra pour raconter les événements d'un point de vue externe. Dans l'extrait, la narratrice hétérodiégétique livre ses observations, la jeune fille ressemble à une « enfant », alors elle observe « sa démarche », « ses pied nus mince » et « ses jambes » pour affirmer que finalement c'est bien le cas d'une enfant. À travers le roman, le narratrice possède une connaissance illimitée qui lui permet d'adopter la position d'un conteur. Le texte apparaît à ce moment comme une image perçue ; les mots sont décrits comme une scène à l'écran. À ce propos, il est intéressant de relever que l'écriture de Duras dans *L'Amant de la Chine du Nord* est directement influencée par une narration cinématographique.

Nous concluons que le changement de narrateurs traduit, dans les écrits durassiens, une liberté d'expression. Dans *L'Amant*, les voix se croisent pour mettre plus l'accent sur le style

²⁸ Marguerite Duras. *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 18. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ACN, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le texte.

poétique de l'acteur. Cela étant dit, il est évident que la diversité des points de vue dans le livre *L'Amant* crée une difficulté supplémentaire à sa transposition au cinéma. La représentation des interlocuteurs dans le film joue également sur la double référence du « je » ; cependant, les personnages et la narratrice-protagoniste sont mis en évidence pour ne pas confondre les voix narratives. Nous constaterons dans la partie suivante que la narration se diversifie également dans le domaine du champ narratif. Cette considération nous amène à analyser les différents points de vue dans *L'Amant* ainsi qu'à examiner leur effet.

2.2. La focalisation

Envisageons la deuxième sous-catégorie du mode narratif nommée la perspective narrative selon les notions de Gérard Genette (1972). Dans cette partie, nous examinerons les types de focalisation dans *L'Amant*. Bien entendu, nous cherchons également à montrer la vision de chaque narrateur, à l'aide des critères présentés dans la théorie de la focalisation de Mieke Bal.

Selon le traitement de Gérard Genette, la perspective narrative se compose de trois types de focalisation. Dans *Figures III* au chapitre du « Discours du récit », Genette écrit que « par focalisation, [il entend] donc bien une restriction de “champ”, c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nomm[e] l'omniscience »²⁹. Par cette définition, la perspective narrative, selon Genette, appartient exclusivement au narrateur de l'histoire, à savoir le champ individuel de chaque narrateur. D'abord, le premier type de focalisation, soit la focalisation zéro se rencontre quand le narrateur en sait plus que les personnages³⁰. Le deuxième type de focalisation, soit la focalisation interne, s'observe quand le narrateur en sait autant que le protagoniste et adopte son point de vue³¹. Enfin, le dernier type, soit la focalisation externe, se rencontre quand le narrateur en sait moins que les personnages et observe les événements de l'extérieur sans connaître les pensées des autres³². Nous allons voir la manière dont l'auteure dispose le champ narratif dans les deux romans à partir de la théorie de l'insertion par le regard selon Philippe Hamon.

²⁹ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 49.

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

³¹ *Ibid.*, p. 49.

³² *Ibid.*, p. 49.

Dans *L'Amant*, le champ principal est le regard de la jeune fille par la focalisation interne. Cette technique représente les pensées de la narratrice-protagoniste au cours du récit. Selon la théorie de Philippe Hamon, il y a trois types de motivation d'insertion qui décrivent le texte : le regard, la parole ainsi que l'action. Dans ce cas, nous nous appuyons spécifiquement sur la notion du regard qui s'effectue par le regard descripteur³³ : « la description génère le porte-regard, qui justifi[e] en retour la description, qui en [rend] “naturelle” et vraisemblable l'apparition ». ³⁴ Selon Hamon, un personnage assume le regard descripteur du champ narratif textuel. Dans ce cas, un personnage devient le « porte-regard » pour justifier l'objet décrit. À titre d'exemple, la première scène de rencontre, dans les deux romans, est mise en relief par le regard, comme on le note dans les deux extraits suivants : « Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde » (A, p. 25) et « [e]lle regarde le fleuve. Elle regarde aussi le Chinois élégant qui est à l'intérieur de la grande auto noire » (ACN, p. 35). On remarque que le point de vue dans l'extrait de *L'Amant* signale le regard du Chinois sur la jeune fille. En revanche, le point de vue est inversé dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Le lecteur adopte la perspective de la jeune fille qui observe le Chinois dans l'auto noire; dans ce cas, le focalisateur renvoie ses observations au lecteur.

Il importe de mentionner également que le point de vue est fréquent et difficile à percevoir dans le texte, comme le souligne ce passage : « Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire » (A, p. 28). Si l'on considère la phrase suivante : « je vois bien que tout est là », il s'agit plutôt d'une phrase floue. Il n'y a pas de focalisation qui est évoquée. Pourtant, la phrase « je le vois dans les yeux » suggère une focalisation transcendante. Il n'est pas clair si ce sont les yeux d'un personnage ou si ce sont les yeux en général sans point focal. Un passage comme tel rend la lecture difficile, puisque le lecteur n'a pas assez de contexte descriptif sur ce regard. Ainsi, le lecteur n'a pas d'autre choix que de penser que « je veux écrire » est ce que la jeune fille « voit dans les yeux » ; c'est-à-dire que la jeune fille de quinze ans (récit premier) partage toujours le même désir d'écrire avec la narratrice externe (récit second). La vie de Marguerite Duras est une séquence temporelle qui se dessine par les différentes perspectives de narrateurs évoquées par le souvenir. Dans cet extrait, nous concluons que le regard de la jeune fille n'est pas limité, mais plutôt qu'elle se voit devenir

³³ Le descripteur est « un voyageur, un touriste, un explorateur, quelqu'un d'investi d'une mission scientifique [...] ». Il est du côté de la classification écrite plutôt que du côté de la parole » (voir Hamon, 1993, p. 37-38).

³⁴ Philippe Hamon. *Du Descriptif*, Paris, Éditions Hachette Supérieur, 1993, p. 172.

écrivaine. Nous suggérons ici que la difficulté de transposer le regard génère précisément de la pluralité du champ narratif dans le texte.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le regard des personnages s'insère plus facilement dans le récit sans interrompre la narration parce que l'histoire est racontée à partir d'un narrateur témoin, comme en témoigne le passage suivant : « On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder. Et puis on voit Thanh qui arrive de la rue et va vers les deux enfants. Puis on revoit le ciel bleu criblé de brillances » (ACN, p. 33). Dans cet extrait, la narration devient visuelle par l'influence de la caméra, car le récit est narrativisé par le regard du narrateur. L'évocation du « on » est neutre ; la focalisation narrative n'appartient pas aux personnages ou à la narratrice-protagoniste, mais à celle d'une narratrice absente.

Dans les deux romans, il y a une forte présence de l'image, plus précisément, d'un excès du regard. Le regard est essentiel dans les œuvres de Marguerite Duras, dans le cas d'être vus, d'observer et de montrer. Nous le verrons dans la section suivante comment le regard est une double focalisation. Nous nous éloignons à cet égard de la conception de Gérard Genette ; elle est malheureusement incomplète, car il ne tient pas compte du champ double de la focalisation interne. Nous privilégions ainsi la théorie de focalisation de Mieke Bal pour examiner la vision de chaque narrateur.

2.3. La focalisation chez Mieke Bal

La théorie de la focalisation est revisitée par Mieke Bal dans son ouvrage intitulé *Narratology : Introduction to the theory of narration*³⁵ qui a été d'ailleurs bien reçu par les narratologues. Tout d'abord, les propositions de Mieke Bal ont permis une nouvelle avancée dans les études sur la focalisation. On constate que Bal retravaille le modèle de Genette pour nous offrir une nouvelle perspective. Les travaux de Bal se distinguent des autres études narratologiques parce que son approche se centre sur un point de vue visuel, c'est-à-dire dans un sens large, une focalisation de vision qui permet de percevoir le point focal du narrateur. Bal constate que la focalisation interne de Genette est en fait une double focalisation, c'est-à-dire qu'il y a deux

³⁵ Mieke Bal. *Narratology: Introduction to the theory of narration*, Toronto, University of Toronto Press, 3^e édition, 2009.

focalisateurs dans le même champ focal. Le point focal interne se rattache à une focalisation qui est aussi placé à l'intérieur de la diégèse. Par exemple, un narrateur qui adopte le regard d'un personnage, devient lui-même porteur de ce regard interne, comme c'est le cas dans *L'Amant*. Le regard de la jeune fille est tantôt partagé avec la narratrice externe. Par exemple, dans la première scène d'amour entre la narratrice-protagoniste et le Chinois, le premier paragraphe émane d'un point de vue externe, alors que le deuxième paragraphe suggère un point de vue interne.

Il a arraché la robe, il la jette, il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi jusqu'au lit. Et alors il se tourne de l'autre côté du lit et il pleure. Et elle, lente, patiente, elle le ramène vers elle et elle commence à le déshabiller.

Je ne savais pas que l'on saignait. Il me demande si j'ai eu mal, je dis non, il dit qu'il est heureux. Il essuie le sang, il me lave. Je le regarde faire. (A, p. 47-49)

Le premier paragraphe évoque un narrateur hétérodiégétique qui a le regard posé sur la narratrice-protagoniste. Dans ce contexte, l'alternance entre « elle » qui est le personnage *focalisateur* et le « je » qui est le personnage *focalisé* a un effet sur le champ narratif ; l'agent *focalisateur* peut être représenté par un point focal ou plusieurs points focaux. Plus précisément, le premier paragraphe à la troisième personne décrit un regard externe. Ensuite, dans le deuxième paragraphe, le *focalisateur* change de focalisation pour situer le regard interne de la jeune fille. À cet égard, la narratrice au « je » participe aux événements de l'histoire alors cela permet à la narratrice « elle » de se concentrer sur l'événement. Ainsi, il est nécessaire que les scènes intimes dans le roman comme dans le film soient racontées par un narrateur hétérodiégétique afin d'interpréter directement l'action. Alors, le narrateur *focalisé* existe dans le présent et se limite à un seul point de vue tandis que le *focalisateur* fonctionne en rapport avec le point focalisé ou à travers plusieurs points focaux. En somme, *L'Amant* de Marguerite Duras adopte plus d'un seul type de point de vue tout au long du récit. C'est pourquoi nous suggérons que la variation du point de vue dans *L'Amant* relève en réalité un défi à l'adaptation cinématographique.

Dirigeons maintenant brièvement notre attention sur le mode de la narration. Dans cette section, nous explorons l'effet de la distance entre la narratrice et l'histoire. Selon le modèle de Genette, quatre types de discours se présentent dans le texte : le discours direct, le discours transposé au style indirect, le discours transposé au style indirect libre ainsi que le monologue intérieur³⁶. Nous reviendrons plus loin pour le dernier cas³⁷.

³⁶ Gérard Genette. *Discours du récit, op. cit.*, p. 191.

³⁷ Voir chapitre 1 « Le monologue intérieur ».

Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras évoque le discours direct pour citer les paroles des personnages, par exemple, les paroles échangées entre les amants : « Il dit : je suis un Chinois. On se sourit » (A, p. 55), « Le Chinois ne rit pas. Il demande : Et des Chinois ? [...]. L'enfant sourit. Elle dit, étonnée : jamais non plus de Chinois [...] » (ACN, p. 45). Le discours direct est utilisé pour citer littéralement les paroles du personnage. Dans le premier extrait, la narratrice externe informe le lecteur sur les caractéristiques du Chinois et de ses sentiments « on se sourit ». Dans le second extrait, les dialogues sont plus développés dans le sens où le lecteur comprend que le Chinois ne partage pas l'avis de la jeune fille « le Chinois ne rit pas » et « L'enfant rit ». En outre, il s'agit du style indirect libre qui est, en particulier, le discours le plus approprié pour *L'Amant*. Les paroles sont rapportées par la narratrice selon son interprétation : « Il me di[t] qu'ils [vont] bien, que l'école march[e]. [...] Il me di[t] aussi qu'il [a] un appartement, une auto, il di[t] la marque » (A, p. 69). Dans cette citation au discours indirect libre, les mots exacts du Chinois ne sont pas répétés. Dans ce contexte, nous considérons que le discours indirect libre met en valeur une narration variée ; en d'autres termes, la narratrice externe a plus de liberté pour exprimer sa pensée. Le style indirect libre permet l'interprétation immédiate de la parole sans guillemet pour éviter la structure complexe de l'écrit. De plus, le style indirect libre assure une lisibilité fluide pour le lecteur.

Nous suggérons alors d'évaluer les contraintes auxquelles le discours indirect libre fait face dans la transposition cinématographique. Dans un premier temps, le discours indirect libre est utilisé pour rapporter des dialogues entre les personnages. Pour le cinéma, il s'avère nécessaire que la représentation du discours mentionne clairement les personnages qui parlent. Dans ce sens, les dialogues nécessitent une interaction logique entre les personnages et les voix hors-champ. Dans un second temps, chaque parole rapportée doit être attribuée à un narrateur spécifique au cinéma ; la représentation de l'énonciateur doit être explicite dans le cadre de la transposition en image. Cependant, nous trouvons que le passage de la transposition pose des problèmes d'intégration par la parole qui ainsi résulte d'une nécessité de supprimer les obstacles que présente le texte littéraire de Duras.

Pour *L'Amant de la Chine du Nord*, le discours indirect libre est rapporté par la narratrice externe et produit un effet de distanciation entre le narrateur et le personnage. Dans notre exemple, le narrateur hétérodiégétique constate l'influence familiale dans son écriture : « J'ai beaucoup écrit au sujet de ces gens de ma famille, mais tandis que je le fai[s] ils viv[ent] encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles » (A, p. 14). Il s'avère que la pensée du narrateur externe participe également à la construction de ces personnages. Nous notons que la narratrice dit « ces gens », « eux » et « choses » pour évoquer un sentiment de séparation. L'écriture de Duras se concentre autour de sa famille sans réellement mentionner leurs noms. Marguerite Duras établit également une distance pour être capable d'écrire au sujet de ses personnages. Il est évident que l'écrivaine nous laisse dans le noir pour rendre sa fiction plus authentique.

Nous avons affirmé jusqu'à maintenant que le style littéraire de Marguerite Duras provient d'une écriture spontanée qui se distingue par le changement des voix narratives ainsi que par la représentation double de la focalisation du récit. La rubrique suivante traite des mécanismes de la temporalité narrative. C'est dans cet aspect que nous suggérons d'analyser, dans un premier temps, les principaux éléments de la temporalité narrative de manière à comprendre sa fonction dans le récit ; dans un second temps, nous envisagerons d'analyser les alternances de temps qui produisent une rupture temporelle.

2.4. Le temps narratif

Une composante essentielle de tout récit est la notion du temps. Nous tentons d'analyser la structure et l'organisation du temps narratif chez Marguerite Duras. La notion de temps est bouleversée au point où la chronologie temporelle paraît altérée, voire illogique. Ne perdons toutefois pas de vue que *L'Amant de la Chine du Nord* partage la même narration que *L'Amant*, mais le récit second adopte une chronologie temporelle plus cohérente. Il se fait que l'alternance temporelle dans *L'Amant* est fréquente ; le narrateur témoin intervient au cours du récit pour interpréter l'histoire. Pour la réalisation de cette partie, nous nous appuyons avant tout sur les mécanismes de la temporalité narrative de Gérard Genette.

Tout d'abord, Marguerite Duras raconte les événements en majorité au passé ; il s'agit de la narration postérieure qui est le temps le plus fréquent dans le roman *L'Amant*. Selon Genette, la narration postérieure présente le narrateur qui raconte ce qui est arrivé dans un passé plus ou moins éloigné³⁸. La narration postérieure, dans notre exemple, relève un passage intéressant qui raconte l'enfance de la narratrice-protagoniste :

Je me souviens des cours de comptabilité pour mon petit frère. De l'école Universelle, tous les ans, à tous les niveaux. Il faut rattraper, di[t] ma mère. Ça dur[e] trois jours, jamais quatre, jamais. Jamais. On jet[te] l'école Universelle quand on chang[e] de poste. On recommenc[e] dans le nouveau. Ma mère a tenu dix ans. [...] Pendant quelques années il est resté en France pour faire l'école Violet. Il ne l'a pas faite. [...] Pendant quelques années il n'a plus fait partie de la famille. C'est en son absence que la mère a acheté la concession. (A, p. 11-12)

L'histoire de la narratrice-protagoniste est ponctuée par les épisodes de la pension et de la famille. Ainsi, l'histoire est située indirectement dans le passé par l'évocation des événements imprécis sur l'échelle temporelle, comme on le voit dans les passages suivants : « pendant quelques années il est resté en France pour faire l'école Violet » et « pendant quelques années il n'a plus fait partie de la famille ». Dans certains passages, l'histoire nous situe par rapport aux événements : « Ça durait trois jours ». La narratrice-protagoniste se rappelle une durée précise, mais d'autres fois, elle semble avoir des trous de mémoire. Le passé s'explique par la mention des dates et des événements à venir, ce qui a comme effet de créer sur le récit une impression de fatalité dans l'histoire. Il est donc intéressant de noter que la narration au passé pour Duras correspond à une écriture de la mémoire. En effet, l'expression « je me souviens » indique un souvenir subjectif. À ce propos, la narration postérieure autorise une certaine flexibilité. L'écriture de la mémoire n'a pas de direction unique, ce qui veut dire que les souvenirs mentionnés sont généralement illogiques. Ainsi, la fragmentation de sa mémoire évoque dans une écriture désordonnée ; il ressort donc dans son texte des traces d'oralité. Nous remarquons alors que la narration au passé permet un mélange homogène entre les souvenirs et les moments présents du récit. Dans ce contexte, l'écriture par rapport au changement temporel est précisément la raison pour laquelle le film ne se permet pas de se rapprocher au roman. Dans le second roman *L'Amant de la Chine du Nord*, le roman partage également le même style de narration que le roman de 1984.

En ce qui concerne *L'Amant de la Chine Nord*, l'auteure fait usage de la narration au présent, à l'imparfait ainsi qu'au plus-que-parfait. La narration résulte d'une combinaison entre la narration

³⁸ Gérard Genette. *Figures III, op. cit.*, p. 229.

postérieure et de la narration simultanée. Par exemple, la narratrice raconte un événement du passé, après coup, la narration adopte le temps du présent et en même temps, insère ses impressions au moment même de l'événement. Examinons maintenant deux extraits qui en témoignent :

Puis [la jeune fille et ses frères revoient] le ciel bleu criblé de brillances. Puis on entend la Valse sans paroles dite *désespérée* sifflée par Thanh sur un plan fixe du bleu du ciel.

Quelquefois quand [la jeune fille et ses frères] étaient très petits, la mère les emmenait voir la nuit de la saison sèche. Elle leur disait de bien regarder ce ciel, bleu comme en plein jour, cet éclaircissement de la terre jusqu'à la limite de la vue. (ACN, p. 32-33)

Ces deux passages s'enchaînent l'un après l'autre dans le but de raconter un événement du passé. La narratrice « revoit le ciel bleu », ainsi la mémoire est provoquée par le passé. Nous nous retrouvons projetés dans un souvenir lointain. Dans le premier extrait, le temps de la narration est simultané, la narratrice raconte au présent « on revoit », « on entend », au moment même de l'action. Le présent est également utilisé pour raconter comme un scénario cinématographique : « Thanh sur un plan fixe du bleu du ciel ». Dans ce cas, le lecteur-spectateur est guidé par la description d'un champ mobile de la caméra qui vise à montrer les actions au présent. Dans l'extrait suivant, le temps de la narration change du présent au passé, la narration est postérieure. De ce fait, l'histoire revient dans le passé « quand ils étaient très petits », nous sommes dans une temporalité du passé qui est plus ou moins éloigné. Duras plonge dans ses souvenirs et elle se rappelle ce ciel bleu, de la mère qui dit de « regarder » ce ciel dont elle se rappelle la journée. Nous soulignons l'importance du regard dans cette citation, car l'auteure fait usage du langage cinématographique pour livrer une image au texte ; dans ce cas, le lecteur devient aussi observateur. L'auteur créer une expérience pour le lecteur afin de participer à une aventure réelle comme au cinéma. L'ordre temporel dans l'histoire n'est pas essentiel, mais ce qui importe ce sont les moments vécus qui sont détachés de la trame temporelle. Elle raconte, sans ordre, d'une manière désordonnée parce que les détails sont secondaires. L'auteure met de la distance entre le personnage et la narratrice quand elle raconte au passé puisqu'il est plus facile de décrire quand l'histoire est rapportée par un narrateur externe. Nous confirmons alors que les changements temporels posent certainement un problème à l'adaptation cinématographique. Dans cette même perspective, nous suggérons d'examiner un deuxième facteur qui cause une rupture temporelle dans le récit, à savoir le débit narratif.

Alors, nous nous interrogeons sur les changements temporels, dans les deux textes de Marguerite Duras, qui causent une rupture narrative. Dans *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette évoque la problématique de la vitesse narrative.

La difficulté qu'on éprouve à mesurer la « durée » d'un récit n'est pas essentielle à son texte, mais seulement à sa représentation graphique : un récit oral, littéraire ou non, a sa durée propre et parfaitement mesurable. Un récit écrit, qui n'a évidemment pas de durée sous cette forme, ne trouve sa « réception », et donc sa pleine existence, que par un acte de performance, lecture ou récitation, orale ou muette, qui a bien sa durée, mais variable selon les occurrences : c'est ce que j'appelais la *pseudo-temporalité* du récit (écrit)³⁹.

Selon Genette, il y a plusieurs types de « durée » dans un récit, par exemple, si un passage est composé purement de dialogues, il y a plusieurs mouvement qui influence sur le tempo narratif, tels la scène, la pause, l'ellipse et le sommaire⁴⁰. Par exemple, les dialogues et le sommaire créent un rythme assez rapide par opposition à la pause descriptive. On remarque que l'écriture de Duras repose sur un mélange de pauses-scènes et de sommaires-scènes.

La temporalité narrative dans *L'Amant* est pertinente dans cette analyse, car, à plusieurs reprises, il se produit des sauts ou des fluctuations dans le temps. Pour le sommaire, mentionnons les dates pendant lesquelles la mère de la jeune fille a vécu à Saïgon avec ses enfants : « Elle a dû rester à Saïgon de 1932 à 1949, cette femme » (A, p. 37). Dans l'extrait, l'histoire s'interrompt momentanément pour accélérer la narration. Le sommaire a comme effet d'avancer le récit qui fait que le lecteur ressent le temps qui s'écoule par l'énumération des dates. Quelques pages plus loin, il y a une ellipse : « Ça a été long. Ça a duré sept ans. Ça a commencé nous avions dix ans. Et puis nous avons eu douze ans. Et puis treize ans. Et puis quatorze ans, quinze ans. Et puis seize ans, dix-sept ans. Ça a duré tout cet âge, sept ans » (A, p. 68). L'utilisation de l'ellipse fait en sorte que les événements sont passés sous silence sans trop aller dans les détails. Dans le roman, le lecteur n'a pas accès aux événements qui se sont produits avant l'âge de dix-sept ans. De même, plusieurs passages dans le roman montrent que le lecteur n'est pas toujours prévenu des changements. Certains passages contribuent à un ralentissement du récit parce que le dialogue intervient sur le développement de l'histoire. La durée de l'histoire n'est pas égale à la durée du récit même s'il y a l'illusion que le temps du récit est fidèle au temps de l'histoire. Ainsi, nous observons que les différentes formes de vitesse temporelle, que ce soit de la scène à l'ellipse ou de la pause au

³⁹ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 22.

⁴⁰ Gérard Genette. *Figures III*, op. cit., p. 133-144.

sommaire, constituent un problème de traduction au cinéma. Les contraintes sont liées spécifiquement à l'écriture de Duras. Au cinéma, les discontinuités temporelles sont logiquement représentées à partir de l'ordre du récit, la fréquence et la durée, car le but est de maintenir l'intérêt du spectateur. Contrairement, dans le roman, les sauts temporels invitent le lecteur à plonger dans l'imaginaire de l'auteur. Le temps du film ne respecte pas dès lors cette écriture d'une temporalité alternée qui est au cœur de l'œuvre de Duras.

En fin de compte, de ce premier volet théorique nous concluons que le style d'écriture de Marguerite Duras entretient une relation complexe avec le temps. Nous évaluons que le style poétique de Duras suggère une écriture moderne qui valorise une narration spontanée. L'objectif premier de l'étude du style littéraire de l'auteur est d'évoquer les particularités entre le texte et le film. Certes, les changements des voix narratives, les différents points focaux ainsi que les ruptures temporelles, nuisent à l'adaptation du film. Les réflexions qui suivent, encore entre le rapport de l'écriture à image, tenteront de montrer les problèmes de la transposition qui concernent le vocabulaire ainsi que la construction narrative du roman. Cela dit, nous nous contenterons de montrer que l'écriture spontanée se fait à partir d'une certaine structure narrative qui la rend très visuelle. Nous affirmons alors que la construction syntaxique utilisée par l'auteure joue un rôle principal dans l'organisation structurelle du texte à partir de la description narrative.

3. La narration et la description

Dans les livres de Marguerite Duras, le statut de la description repose sur la structure lexicale du texte. Nous envisageons tout d'abord comment un texte dispose d'une description, c'est-à-dire d'un vocabulaire descriptif. Dans cette partie, nous signalons les principaux éléments descriptifs qui problématisent la transposition de l'écrit à l'image, à savoir le vocabulaire, la construction des phrases ainsi que le monologue intérieur.

Tout d'abord, la description occupe une place primordiale dans les deux romans. Nous nous concentrons sur l'approche qualitative, en particulier sur les dispositifs textuels de la description. Ainsi, nous nous interrogeons sur la construction des unités lexicales dans les deux romans de Marguerite Duras. Nous allons ici nous pencher sur la théorie de la description de

Philippe Hamon (1993). Il évalue les questions liées à la description et la place qu'elle occupe dans la narration. La nouveauté de ce travail repose sur le fait d'explorer la transposition de l'écrit à l'image en plus d'innover et de proposer une autre technique qui suggère un rapport moderne à l'écriture descriptive. Nous soulignons toutefois avec Philippe Hamon que « la description n'a pas de véritable statut théorique »⁴¹. Hamon affirme que « la description peut et doit jouer à fond son rôle décoratif et ornemental »⁴². Dans son livre intitulé *Du Descriptif*, Hamon explique que la description est avant tout une sous-catégorie de la narration. Faisant mienne cette conception, nous suggérons d'analyser la description comme outil de motivation dans le texte. En outre, la description est un procédé qui se produit par l'intertextualité ; d'ailleurs, toute description est une opération de réécriture⁴³. En fait, Mahvash Ghavimi et Elham Basirzadeh soulignent que c'est à partir de notre connaissance des autres textes qu'on écrit des mots déjà présents dans notre lexique du travail⁴⁴. L'intertextualité s'articule à partir des autres textes ; elle fait appel à la compétence lexicale du lecteur pour établir une relation à son langage et aux opérations de lisibilité. À ce propos, nous limitons notre recherche aux concepts de Hamon (1993) et de Genette (1969, 1993) qui cherchent à comprendre les rapports entre la narration et la description. Dans la partie suivante, nous tentons de définir et de situer la description dans la narration.

Il y a une certaine dépendance de la description par rapport à la narration. Dans la littérature, la description prend place dans la narration. Cela dit, l'auteur raconte avant de décrire le sujet du récit. On pense ici à la définition de Philippe Hamon : « Dans un récit, le lecteur attend des contenus plus ou moins déductibles ; dans une description, il attend la déclinaison d'un *stock* lexical, d'un paradigme de mots latent [...], dans une description, il attend des termes »⁴⁵. Hamon note que la description résulte d'un ensemble de formes de mots ; on ajoute ainsi que la description concrétise son espace narratif. La description a le rôle de communiquer les informations que l'auteur juge pertinentes et d'informer le lecteur au sujet de la construction narrative. Dès lors, la description souvent s'insère dans les autres traitements narratifs afin de qualifier la narration. Alors, la description a donc une fonction d'ancrage référentiel, celle de décrire un paysage, un

⁴¹ Philippe Hamon. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 10.

⁴² *Ibid.*, p. 16.

⁴³ Mahvash Ghavimi et Elham Basirzadeh. « La description et sa place primordiale dans le récit », In : *Poétique*, n° 4, 2014, p. 41-55.

⁴⁴ Mahvash Ghavimi et Elham Basirzadeh. « La description et sa place primordiale dans le récit », *art. cit.*, p. 44.

⁴⁵ Philippe Hamon. *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 41.

décor, un objet ou un personnage. Cela dit, la définition d'Hamon nous guide dans l'exploration et la compréhension de la description comme outil référentiel dans les textes durassiens. Tout d'abord, notre intérêt principal repose sur les éléments descriptifs employés sur la structure lexicale du texte. En d'autres termes, la description pour Duras assume plus un rôle visuel. Dans *L'Amant*, l'apparence de la jeune fille est évoquée dans une description imagée, en marge de la narration :

La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage. Le chapeau d'homme colore de rose toute la scène. C'est la seule couleur. Dans le soleil brumeux du fleuve, le soleil de la chaleur, les rives se sont effacées, le fleuve paraît rejoindre l'horizon. Le fleuve coule sourdement, il ne fait aucun bruit. Le sang dans le corps. Pas de vent au-dehors de l'eau. (A, p. 29)

La narratrice nous décrit une image d'une fille qui porte un « chapeau de feutre », seule sur le pont du bac. La narratrice relève les adjectifs tels que « lumière limoneuse », « colore de rose », « soleil brumeux » qui caractérisent la mise en scène. Les adjectifs renvoient en outre au décor de l'environnement, comme en témoigne les expressions suivantes : « limoneuse du fleuve », « soleil brumeux du fleuve », « le fleuve coule » et « pas de vent au-dehors de l'eau ». Cependant, cette description se trouve presque en opposition avec l'apparence de la jeune fille, comme le suggère le segment suivant : le « chapeau d'homme colore de rose toute la scène. C'est la seule couleur ». La couleur rose, qui d'ailleurs fait allusion à l'amour, domine la description de l'image. À cet effet, la jeune fille devient le centre de l'histoire. La description évoque non seulement le portrait de la jeune fille au chapeau d'homme, mais elle prépare aussi la présentation de la rencontre qui est à venir. Il est mentionné que la jeune fille est « seule sur le pont du bac » ; alors la solitude qui se présente la sépare ainsi du décor fluvial et soudainement, le son du fleuve s'efface. À ce moment, la jeune fille est détachée complètement de son environnement afin d'être perçue par le Chinois, comme il en témoigne par cette déclaration : « Remarquez... Il vous va très bien... le chapeau, c'est magnifique à quel point il vous va... comme s'il [a] été fait pour vous... [...] » (ACN, p. 41). Dans ce passage, Duras construit une scène visuelle qui plonge dans les détails. Elle crée également une relation entre l'environnement et l'apparence de la jeune fille. Pour rendre le récit plus dynamique, la narratrice fait varier le rythme de sa narration. Dans l'ordre des mots, le niveau grammatical est très simple et court. Nous trouvons que les phrases ne cherchent pas à compliquer le message, non plus à analyser la psychologie des personnages. La construction syntaxique dans

cet extrait évoque plutôt une représentation visuelle, comme l'énonce le Chinois quand il « remarque » la beauté de la jeune fille.

Cependant, nous observons que la transposition des textes au cinéma entraînent une perte de certaines informations narratives. Selon Hamon, « la description, semble-t-il, résiste davantage que le récit aux procédures de la retranscription ou de la transposition »⁴⁶. Le choix du mot « résiste » correspond exactement au statut de la description, car tout texte narratif n'est pas fidèlement traduit. Nous remarquons que la description dans le film repose plutôt sur une restriction esthétique qui accentue uniquement les gestes et les regards des personnages. Nous trouvons que la narration du film a un effet subjectif, le cinéaste cherche à montrer et non pas à raconter les détails du récit.

Quant à *L'Amant de la Chine du Nord*, plusieurs passages mettent en évidence un discours descriptif. Dans le roman, il y a par exemple le discours colonial. On le remarque dans la scène de la chambre à coucher de la mère et de l'enfant.

C'est une chambre à coucher coloniale. Mal éclairée. Pas de tables de chevet. Une seule ampoule au plafond. Les meubles, c'est un grand lit de fer à deux places, très haut, et une armoire à glace. Le lit est colonial, verni en noir, orné de boucles de cuivre aux quatre coins du ciel de lit également noir. On dirait une cage. Le lit est enfermé jusqu'au sol dans une immense moustiquaire blanche, neigeuse. Pas d'oreiller, mais des traversins durs, en crin. Pas de drap de dessus. Les pieds du lit trempent dans les récipients d'eau et de grésil qui les isolent de la calamité des colonies, les moustiques de la nuit tropicale. (ACN, p. 23)

À la lumière de ce passage, *L'Amant de la Chine du Nord* nous mène à réfléchir sur la description filmique. En premier lieu, les mots, « lit colonial », « verni en noir », « grand lit de fer », « armoire à glace », « orné de boucles de cuivre », sont les objets qui racontent la vie coloniale dans le quartier français. En second lieu, nous remarquons que le vocabulaire, lit de « fer », « noir », « cuivre », représente une vie austère. Cependant, la mère et l'enfant font face à des conditions climatiques rudes, alors grâce à une « immense moustiquaire », ils évitent « les moustiques de la nuit tropicale ». Malgré cela, le concept d'une moustiquaire peut paraître étrange pour les indigènes qui vivent dans ces milieux naturels. En fait, le vocabulaire raconte à quel point la mère et l'enfant sont isolées. Un lit qui ressemble à « une cage » est métaphorique pour les Français en Indochine. Ils se sentent piégés et totalement étrangers dans ce pays. Il est donc juste d'insinuer que le lit ressemble à une cage, en effet, pour accentuer l'isolement de la mère et de l'enfant. Toutefois, étant donné la situation, les Français ne se mêlent pas aux paysans en Indochine. Ils ont leur propre

⁴⁶ Philippe Hamon. *Du Descriptif, op. cit.*, p. 41.

culture, telle que les lycées (ACN, p. 119), les clubs et les restaurants français (A, p. 26 et ACN, p. 85, 101). Nous nuancions que *L'Amant de la Chine du Nord* reflète un discours descriptif plus logique comparée à *L'Amant*. Dans le second récit, l'auteure dépeint un décor plus détaillé qui précise le lieu, le personnage ou l'action de l'histoire. Il convient, dans la partie suivante, de tenter de définir plus précisément les facteurs syntaxiques qui empêchent la transposition, à savoir la construction des phrases.

3.1. La construction syntaxique

Envisageons maintenant l'étude de la construction des phrases de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord* pour analyser la structure syntaxique. Tout d'abord, il faut s'interroger sur le vocabulaire, en particulier sur le code syntaxique qui décrit une langue quotidienne. Dans *L'Amant*, la construction des phrases témoigne d'un vocabulaire courant tels que : « Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y [a] entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes » (A, p. 10) et « C'[est] chaque jour. De cela je suis sûre. Ça [doit] être brutal. [...] la petite le [veut] tant, ou ces chaussures lamé or idem. Ou rien, ou dormir, mourir » (A, p. 22). Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, les phrases sont également simples et courtes : « Elle se lève. Elle éteint la lumière. Elle sort » (ACN, p. 173). Comme nous le voyons, les mots racontent l'essentiel. L'auteure utilise un vocabulaire compréhensible par divers publics. La particularité de l'écriture de Duras se voit dans la disposition des phrases qui suggère un rythme coupé. Sur le plan syntaxique, Marguerite Duras a recours à des phrases courtes et banales, car elle utilise la parataxe. Les phrases sont généralement des propositions qui sont juxtaposées pour créer effectivement un certain rythme coupé dans la lecture. Par exemple, le segment « Elle se lève. Elle éteint la lumière. Elle sort » omet les coordinations des propositions qui expriment la logique de la phrase. La construction syntaxique des textes durassiens suggère que les phrases sont interprétées indépendamment, comme si chaque phrase était autonome. Cela dit, l'autonomisation de chaque phrase dynamise la lecture ; le rythme devient ainsi scandé et vif. Un tel discours, en effet, rend l'adaptation du film très difficile à cause de la structure des phrases. Privilégiant la parataxe et parfois l'ellipse, les phrases n'ont pas de lien syntaxique logique qui les unit tel que qu'on le voit

dans le segment suivant : « Ou rien, ou dormir, mourir ». Dans cet exemple, le cinéaste doit déchiffrer le message de la phrase sans perdre l'idée exprimée, ce qui est très difficile dans le cas de *L'Amant*.

À la différence de *L'Amant*, la construction syntaxique de *L'Amant de la Chine du Nord* d'une certaine manière se lit comme une scène au cinéma. Le lecteur peut littéralement visualiser le mouvement de la jeune fille qui se lève pour ainsi éteindre la lumière dans la scène suivante et enfin sortir du champ de la caméra dans la dernière scène. Dans un autre passage, la brisure de la phrase apparaît par l'omission de la ponctuation de la virgule, comme en témoigne cet extrait : « Jeune il essaie de me vendre à des clients de la Coupole » (A, p. 91). En fait, la réduction syntaxique change le rythme narratif. La virgule est censée être placée après « jeune » ; cette omission supprime la pause et accélère la lecture. Si nous privilégions ce style syntaxique, c'est parce que le texte durassien exerce une écriture minimaliste. Ainsi, il se trouve que le style minimaliste rejette notamment les notions traditionnelles.

Les écrits durassiens imposent en effet une écriture réaliste qui se rapproche du style minimaliste. Nous affirmons que l'écriture de Marguerite Duras partage les caractéristiques de ce style, comme le définit l'auteur Alain Roy :

Le style minimaliste est fait d'un vocabulaire simple, de phrases courtes, d'une syntaxe peu compliquée. Le langage figuratif ou métaphorique y est presque absent. Les scènes sont juxtaposées sans transition. La narration, qui s'en tient à ce qui est perceptible par les sens, pourrait être qualifiée de phénoménologique. Les actions, la mise en scène, les descriptions sont réduites au minimum. Il y a peu ou pas d'analyse psychologique⁴⁷.

Selon Roy, le minimalisme se définit par une économie de mots ; c'est-à-dire que l'action et l'intrigue de l'histoire sont simplifiées pour produire un effet réaliste. Il repose sur un langage clair, issu du quotidien qui « [donne] l'impression d'être (suivant l'expression utilisée au cinéma) dans le « temps réel »⁴⁸. Selon la définition de Roy, l'écriture minimaliste interprète le réalisme dans le roman. Dans les deux romans, les similitudes s'articulent à partir d'un vocabulaire simple, de phrases courtes et de l'absence de discours psychologique.

Quant à *L'Amant*, on remarque surtout que les phrases sont très banales ; il y a un manque de transition entre les paragraphes et aussi une absence de description psychologique des

⁴⁷ Alain Roy. « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste) », In : Revue *Liberté*, vol. 35, n° 3, Montréal, 1993, p. 10-28, p. 12.

⁴⁸ Alain Roy. « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste) », *art. cit.*, p. 19.

personnages. Nous constatons que le roman développe très peu plutôt cette dimension. Pour produire une écriture minimaliste, les détails sont simplifiés au minimum, comme dans les deux extraits suivants : « Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin » (A, p. 66-67) ; « Comme elle se [souvient] de la peau, de sa douceur. De celle-ci, à son tour, épouvantée » (ACN, p. 77). Dans ces passages, il est clair que Marguerite Duras exerce une écriture minimaliste ; la syntaxe est elliptique. Contrairement au film, l'histoire doit contenir une construction narrative élaborée ainsi qu'identifier et caractériser les personnages par la description de leurs comportements.

À l'inverse du film, l'intrigue de *L'Amant* est secondaire. Sur le plan syntaxique, la narratrice se répète par les mots « jamais » et « parler » pour se souvenir. En outre, le vocabulaire est simple et compréhensible. Il y a notamment une réduction syntaxique, telle que la phrase « jamais parler ». Dans ce cas, l'auteur omet la négation « ne », alors la phrase se lit mieux si elle suit le même rythme narratif. En outre, le style de Duras décrit sans trop alourdir le texte et aussi donne au lecteur un rôle actif dans la lecture. Alors, la compétence lexicale du lecteur permet une lisibilité fluide.

Du côté de *L'Amant de la Chine du Nord*, la construction syntaxique se révèle plus simple. Les phrases sont courtes et fluides, comme dans la description de la scène de la garçonnière : « [Les amants] se regardent, puis ils détournent les yeux. La scène est extrêmement lente. Elle descend du lit. Elle va se doucher » (ACN, p. 82). Dans l'extrait, il est évident que l'écriture minimaliste est le style adopté. En ce qui concerne le contenu, le narrateur témoin est utilisé pour rapporter tout simplement ses observations sur la scène ; l'évocation du regard des amants dramatise en effet la scène d'amour. Pour ce qui est de la forme, il n'y a pas une écriture complexe et les phrases sont courtes qui accélèrent le rythme narratif. De plus, les phrases « [les amants] se regardent » et « la scène lente » suggère une représentation visuelle. Le minimalisme⁴⁹ est d'autant plus présent dans *L'Amant de la Chine du Nord* que *L'Amant* parce que l'œuvre tente de concilier l'imaginaire et la vraisemblance. Ce qui nous amène à conclure que le style durassien adopte un ton réaliste⁵⁰, car elle laisse de côté l'analyse psychologique des personnages et s'attarde plutôt sur une écriture simple, voire parlée. Il semble qu'à force de simplifier la construction syntaxique, les textes

⁴⁹ Fieke Schoots. « L'écriture minimaliste », In : *Jeunes auteurs de Minuit*, (éd.) Michèle Ammouche-Kremers, Henk Hillenaar, n° 27, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, p. 127-144.

⁵⁰ Fieke Schoots. « L'écriture minimaliste », *art. cit.*, p. 138.

durassiens expriment un discours oral. Nous abordons, dans la dernière partie de notre étude du récit, le monologue intérieur qui résulte d'une syntaxe simplifiée. Nous affirmons que le monologue intérieur dans le livre *L'Amant* crée également une difficulté à sa transposition au cinéma. En fait, le discours du cinéma favorise avant tout la cohérence du récit qui s'oppose au discours spontané de Marguerite Duras. Nous envisageons une étude sur le monologue intérieur dans le cadre du récit oral.

3.2. Le monologue intérieur

La distinction entre la langue écrite, qui suppose un système structural et logique, et la langue orale, qui suppose un système irrégulier et spontané, nous montre que le style d'écriture de Marguerite Duras est marqué par les caractéristiques de la langue orale. La pensée de Marguerite Duras s'exprime par le monologue intérieur, que nous traitons dans la partie suivante.

L'Amant est un récit de la pensée qui donne accès à la partie intime de la mémoire de l'auteure. Nous remarquons que le discours oral permet un dialogue intime qui s'articule par le monologue intérieur. Dans ce cas, le monologue intérieur est une relation de soi à soi, plus précisément, c'est un discours qui révèle la conscience de l'auteur. Dans le film de Jean-Jacques Annaud, le monologue intérieur est relayé par la voix *off* dans un point de vue subjectif. Cette narration est favorable dans la mesure de présenter la pensée de l'auteur ainsi que la construction du rythme dans les images. Nous reviendrons sur ce sujet plus loin⁵¹.

Édouard Dujardin, considéré comme l'initiateur de la forme moderne du monologue intérieur, suggère une définition de ce type de discours dans son article intitulé *Le monologue intérieur* :

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout venant »⁵².

⁵¹ Voir chapitre 2 « La voix *off* ».

⁵² Édouard Dujardin. *Le Monologue intérieur*, Paris, Éditions Messein, 1931, p. 58-59

Dans son chapitre « Essai de définition », Dujardin cherche à caractériser le discours de la pensée qui est dans l'ordre de l'indissociabilité de l'expression immédiate. En effet, les pensées rapportées sont au style direct, c'est-à-dire l'utilisation du « je » narrateur⁵³. À ce propos, nous nous appuyons sur le texte de *L'Amant* pour examiner les caractéristiques propres au monologue intérieur. C'est le cas dans cet extrait suivant, Duras avoue qu'elle s'efforce d'oublier ses souvenirs. Pourtant, elle échoue, car le roman est preuve de ses souvenirs :

Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante. (A, p. 37)

L'évocation du souvenir est rapportée par un monologue intérieur pour exprimer les réflexions intimes. La narratrice nous fait part de ses oublis, elle nous prévient : « je ne me souviens plus », la mémoire l'a quittée dès qu'« ils sont morts ». À la lumière de ce passage, la narratrice s'adresse à elle-même afin d'explicitier la pensée de son personnage ainsi le lecteur a le sentiment d'écouter un discours sur scène. L'utilisation du pronom « je » nous renseigne sur sa pensée intérieure. Quant à sa forme syntaxique, il y a une réduction lexicale par rapport à la phrase. Les phrases sont courtes et directes, tel que « Je les ai quittés ». Aussi, la narratrice affirme que « c'est fini, je ne me souviens plus » qui révèle un discours oral. De même, cet énoncé est conçu comme une déclaration de son oubli total de « la voix », « le rire » et « les cris » que la narratrice cherche à retenir. La phrase « je n'ai plus dans ma tête » incarne également la pensée verbale. Dans ce cas, le langage précède la pensée, car elle aurait pu simplement dire qu'elle ne se souvient plus. Nous savons ainsi que la narratrice écrit si facilement sur sa famille parce qu'ils sont morts. En effet, le monologue intérieur est le plus proche de l'écriture de la pensée alors l'organisation des mots exige une syntaxe précise à l'oral. Souvent dans le discours oral, les mots sont reformulés ou même répétés à force de se souvenir.

Le souvenir est en effet évoqué de manière répétitive soit pour se souvenir de la famille, soit pour se souvenir de la rencontre avec le Chinois. Selon Gérard Genette, le mode itératif privilégie souvent qu'une histoire « raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois »⁵⁴. Dans

⁵³ Édouard Dujardin. *Le Monologue intérieur*, op. cit., p. 30.

⁵⁴ Gérard Genette. *Figures III*, op. cit., p. 146-148.

L'Amant, il est évident qu'à force de se répéter, il y a risque de réveiller une mémoire oubliée. Lorsque la narratrice se souvient de la première rencontre, la même phrase se répète pour présenter la mise en scène, comme le témoignent ces citations : « J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là » (A, p. 11), « Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve » (A, p. 16), « Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi » (A, p. 24), « Quinze ans et demi. Le corps est mince », « Quinze ans et demi. La chose se sait très vite dans le poste de Sadec » (A, p. 108). L'ensemble de ces citations construit ainsi une association, d'un part entre la forme syntaxique de la phrase « Quinze ans et demi » et le contenu « traversée du fleuve », « le bac », « poste de Sadec » qui relève que c'est la même scène qui se reproduit. L'usage de la répétition lexicale a pour effet d'avoir un impact direct sur le souvenir de l'auteur. Il est vrai que les répétitions sont, d'un côté, un effet de style et, de l'autre, un effet d'allongement. Ainsi, les répétitions sont essentielles pour Duras afin de revenir à cette rencontre pour reconstruire son passé. À la différence du roman, le langage oral dans le film dispose désormais des dialogues qui ne sont pas improvisés. Les aspects qui caractérisent le langage oral du texte se jouent à travers la parole du film.

Duras cherche à déconstruire les normes syntaxiques pour valoriser cette urgence dans l'immédiateté de tout dire avant qu'elle oublie. En revanche, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le monologue intérieur n'est pas présent. Les deux romans s'écrivent ainsi dans le recommencement, dans le déjà-dit, mais *L'Amant de la Chine du Nord* s'inscrit dans un contexte moins spontané que *L'Amant* pour en faire une histoire complète. En effet, l'histoire au passé met en relief que les événements se sont réellement produits et on y revient pour raconter. Il faut revenir à la même histoire, à ce souvenir oublié qui se répète dans le passé (ACN, p. 79), dans le présent (ACN, p. 18-20) et qui se répétera inévitablement dans le futur (ACN, p. 186-187).

Dans ce premier volet et par ces notions de l'étude du récit, nous concluons que *L'Amant* exige une traduction difficile à cause des problèmes imposées par le style d'écriture de l'auteur. Le texte met en discours des contraintes qui relèvent de l'énonciation narrative, la focalisation, la temporalité ainsi que la description du texte. À cet égard, nous supposons qu'il faut trouver des équivalences langagières ainsi que clairement refléter les fonctions narratives dans le système filmique. Alors, dans le prochain chapitre, nous étudierons, d'abord, les relations qu'entretient l'adaptation cinématographique avec le roman *L'Amant*. Dans un second temps, nous proposerons

un approfondissement de la représentation de l'écriture de Marguerite Duras dans le film de Jean-Jacques Annaud. Ce que nous envisageons ici, c'est le rapport entre l'écrit et l'image, qui nous permettra d'analyser les modifications du récit filmique.

Chapitre II

Le récit filmique : l'adaptation cinématographique du film *L'Amant* (1992) de Jean-Jacques Annaud

Il nous semble que le système du langage visuel et celui du langage écrit sont souvent abordés séparément, parfois même présentés comme incompatibles. Alors donc nous présenterons une analyse comparative des approches de la narratologie et de la cinématographie. À l'issue de ce parcours théorique, nous définirons les approches cinématographiques selon les auteurs suivants : André Gaudreault (1993), François Jost (1987, 1990), Christian Metz (1991) et Gilles Visy (2003). Dans un premier temps, nous examinerons en particulier les limitations littéraires que posent d'emblée l'adaptation cinématographique, à savoir la description dans l'image, la focalisation et la temporalité au cinéma. Nous nous appuierons sur les spécificités du cinéma par rapport aux œuvres de Marguerite Duras *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Dans ce chapitre, nous tenterons de montrer la représentation cinématographique du roman *L'Amant* dans le film de Jean-Jacques Annaud. Celui-ci apporte au texte des changements qui expriment autrement le style littéraire de l'auteur, à savoir la voix *off* du narrateur. Nous aborderons donc tout d'abord la relation entretenue par la narration romanesque et la narration filmique.

1. La narration et le cinéma

L'image cinématographique raconte par la disposition du montage : il s'agit d'agencer un récit par la représentation visuelle des plans⁵⁵ et le mouvement de l'image. En effet, le cinéaste s'efforce de montrer les plans appropriés pour chaque segment, tel que l'alternance de plans, ce qui crée un rythme. Les plans permettent également de structurer l'espace et le temps selon un ordre chronologique déterminé. En outre, le cinéma explore, par le matériel filmique, directement le réel afin de créer une nouvelle perception du monde. Cependant, la narration romanesque n'arrivera jamais à toucher la réalité comme le cinéma. Gérard Genette le confirme dans son texte *Figures III* : « aucun récit ne peut “montrer” ou “imiter” l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la

⁵⁵ Nous soulignons « [qu'on] appelle “plan”, lors du tournage d'un film, tout ce qui est inscrit sur la pellicule entre la muse en marche et l'arrêt de l'appareil de prises de vues. [...] le mot “plan” offre une grande variété de sens. Il désigne, par exemple, le type de mise en cadre du sujet ; on parlera alors de “gros plan”, “plan moyen”, etc. » (voir A. Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Éditions Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1993, p. 139).

raconter de façon détaillée, précise, “vivante” [...]»⁵⁶. À ce propos, on constate alors qu’en image, le récit filmique fait plus que raconter, il nous « montre » et nous « parle » l’histoire. Dans ce contexte, les dispositifs filmiques empruntent à la littérature, de ce fait la littérature entre dans le cinéma par le processus de la transposition.

En effet, l’adaptation cinématographique se caractérise par une double opération, à savoir la narration et la monstration⁵⁷. Dans cette perspective, nous cherchons à comprendre les particularités entre les deux systèmes langagiers. On s’appuie sur les remarques de Gilles Visy lorsqu’il explique que l’adaptation d’une œuvre littéraire relève d’un défi. La présentation d’un film doit être interprétée comme une œuvre indépendante du livre :

Le spectateur accorde peu d’importance à l’œuvre littéraire, car il est difficile de confronter les deux en même temps. Le spectateur focalise son attention sur le film, car l’image, matérialisée sur l’écran, imprègne la mémoire de manière précise, tandis que le livre offre une impression plus floue, ce qui fait d’ailleurs le charme de la littérature. En fin de compte, le lecteur-spectateur ne retient que l’histoire au sens large⁵⁸.

D’après Visy, le film génère surtout une relation active et provoque un sentiment d’interaction immédiate tandis que le roman exige une attention progressive. À cet égard, le lecteur-spectateur a naturellement tendance à se rapprocher des images car elles sont plus prégnantes. Depuis ses origines, le cinéma a largement dominé l’intérêt du public puisque les images sont matérialisées sur l’écran, comme le souligne fort justement Gilles Visy. Le spectateur partage les émotions et les pensées qui sont représentées à l’écran et, par conséquent, s’identifie à l’image. La plus grande force du cinéma, selon Visy, est qu’il imprègne la mémoire de manière précise. Alors le spectateur est subjugué par le film sans tenir compte du récit écrit.

En ce qui concerne la narration romanesque, la représentation du style littéraire de l’écrivain est cependant une tâche difficile à réaliser au cinéma, comme le constate le cinéaste Jean-Luc Godard affirmant dans une entrevue que dans un livre justement « [o]n peut revenir en arrière.

⁵⁶ Gérard Genette. *Figures III*, op. cit., p. 185.

⁵⁷ Prenons la définition de la monstration que propose André Gaudreault : « Il est cependant un autre mode, historiquement aussi important que la narration, de transmission des informations narratives : il consiste à privilégier, en donnant carrément au narrateur son congé du processus de la communication [...]. Pour ce, on fait alors appel à des acteurs dont la tâche sera de faire revivre, *en direct* (ici et maintenant), devant les spectateurs, les diverses péripéties que sont supposés *avoir vécues* (ailleurs et auparavant) les personnages que personnifient ces acteurs. C’est ce mode, dont la principale manifestation reste la représentation théâtrale et que Platon nomme la *mimésis* (imitation), que l’on peut associer à ce que l’on a récemment proposé d’appeler la *monstration* » (voir, Gaudreault et Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Éditions Nathan, 1990, p. 25).

⁵⁸ Gilles Visy. *Le Colonel Chabert au cinéma*, Paris, Éditions Publibook, 2003, p. 34.

[Alors qu'au] cinéma, il n'y a que du présent qui ne fait que passer »⁵⁹. Dans la littérature au contraire, le passé souvent prédomine sur le présent et le futur. En partant du texte de Marguerite Duras, la temporalité du second récit se croise avec celle du premier récit ; cette double temporalité permet précisément à l'auteure d'établir des rapprochements ou des éloignements entre les événements distincts. De plus, Duras représente une temporalité dans laquelle les événements se développent selon ses souvenirs. Cependant, la narration du film se base sur une temporalité circulaire, cette forme permet de projeter l'histoire dans le passé ainsi que dans le présent sans perdre le spectateur. La problématique de la traduction est liée à l'écriture, car, selon Marguerite Duras, l'histoire du film n'est pas celle du roman. Rappelons que l'écriture de Duras joue un rôle important en ce qui touche la poésie littéraire. Les éléments accessoires tels que les lieux et les noms ne sont pas élaborés dans l'histoire puisqu'ils portent peu d'importance pour l'auteure. Le roman est construit de façon à permettre au lecteur de créer ses propres conclusions.

Les risques de la transposition du texte à l'écran se présentent souvent quand le réalisateur s'éloigne de l'esthétique littéraire de l'auteur. La lecture de *L'Amant* a un effet cathartique ; il s'agit d'une libération émotionnelle liée à des souvenirs longtemps refoulés par rapport à des événements traumatisants. Il n'y a pas de souvenir sans émotion ; le roman de Duras fait ressortir les sentiments qu'elle ressent à l'égard de son passé. La mort par exemple est omniprésente tout au long du récit, pourtant le film semble au contraire omettre ce sujet. Prenons par exemple les extraits du roman qui évoquent la mort : « mon père déjà mourant » (A, p. 22), « je suis hantée par la mise à mort de mon [petit] frère » (A, p. 26), « Après la mort de ma mère il mène une existence étrange » (A, p. 93) ainsi que « [Le frère aîné] est mort dans sa chambre » (A, p. 94). Dans le roman, la mort du père est le commencement de tous les deuils. Ainsi, dans les dernières pages du roman, la famille de la jeune fille finit par succomber rapidement en commençant par la mort du petit frère (A, p. 95, 122, 123, 134), pour ensuite évoquer la mort de la mère et finalement la mort du frère aîné. Quant au film, le cadre familial entretient un rôle différent. Il se trouve que l'évocation de la mort autour de la famille n'est pas présente dans le film. Le roman et le film sont deux formes d'expression à la fois distinctes et liées ; la relation qui est consistante repose sur l'histoire de la rencontre. Notons que le réalisateur achète les droits du roman dans la mesure où il

⁵⁹ Pierre Assouline. *Jean-Luc Godard : « Heureusement qu'on a les livres et les films »*, *L'Express*, publié le 1^{er} mai 1997 [En ligne], consulté le 12 avril 2018, URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-luc-godard-heureusement-qu-on-a-les-livres-et-les-films_800342.html

s'en inspire. Cependant, il peut prendre la liberté de s'en éloigner. Alors, le film de Jean-Jacques Annaud s'avère une adaptation qui est loin d'être fidèle au livre. Dans ce contexte, la tâche de l'adaptation est plus ardue. L'adaptation risque, d'un côté, de décevoir le romancier et, de l'autre, d'engendrer des omissions dans le film. Ainsi, pour atténuer la fragmentation du roman, le cinéaste se limite à l'histoire de la rencontre qui est présentée à partir de deux temporalités. Nous nous penchons maintenant sur la présentation du film *L'Amant* en comparaison avec l'œuvre afin d'aborder le langage cinématographique.

1.1. La description imagée

Venons-en au fonctionnement et à l'analyse du film. Tout d'abord, nous envisageons que le réalisateur Jean-Jacques Annaud pratique un cinéma suggestif, qui est une technique qui joue sur la liberté d'interprétation. La monstration dans l'image est évoquée par la technique de l'ostentation. Dans le film, nous suggérons que l'ostentation est une sous-catégorie de la monstration. Mais plus encore, l'ostentation agit comme une technique d'exagération manifestée sur les images. Elle est définie comme une mise en valeur excessive et indiscreète d'une qualité ou d'un attribut de quelqu'un qui cherche à se faire remarquer. Il nous semble qu'Annaud favorise l'ostentation, car il cherche à tromper l'œil. Nous constatons qu'Annaud porte une attention détaillée à l'image. Le film *L'Amant* est composé de plusieurs plans panoramiques⁶⁰ et plans en *travelling*⁶¹. Cela étant dit, la disposition des plans permet des scènes plus intimes, ce qui se voit par l'abondance de plans rapprochés. Toutefois, Duras veut que les scènes soient imaginées et non pas montrées. Pour prendre un exemple classique, revenons à cette scène au début du film qui présente la jeune fille (voir *infra* fig. 1). La narratrice-protagoniste est sur la Baie du Mékong. Le cinéaste place le spectateur dans plusieurs angles descriptifs. D'abord, la caméra montre l'apparition de la jeune fille. Le spectateur observe les jambes d'une jeune fille qui sort d'un

⁶⁰ Nous définissons le panoramique par un « mouvement de la caméra qui consiste en ce que l'appareil pivote sur son pied sans que celui-ci se déplace (de droite à gauche et inversement, de haut en bas et inversement, en oblique éventuellement) » (voir Gardies, 1993, p. 139).

⁶¹ Nous définissons le *travelling* optique par un « mouvement de caméra qui consiste en ce que celle-ci se déplace en même temps qu'elle enregistre. Elle peut être placée sur n'importe quel support mobile : une grue, un chariot, une voiture, tenue à l'épaule par le caméraman en train de marcher, etc. On distingue le *travelling* avant, arrière, vertical, latéral » (voir Gardies, 1993, p. 136).

véhicule. La caméra ne la suit pas, au contraire, elle sort de l'image par la gauche. La caméra voyage vers la droite pour montrer en panoramique un jeune garçon qui grimpe sur le toit du véhicule. Ensuite, le mouvement de la caméra poursuit son chemin en redescendant du toit. Ainsi, la caméra suit le mouvement des passagers pour revenir au point de départ où se trouve, dans un plan panoramique, la jeune fille accoudée sur le bateau. Le spectateur est ainsi dans le monde de la description imagée.



Figure 1 : La jeune fille accoudée sur un bateau

Dans cette image (fig. 1), la scène se voit à partir des détails illustrés par le mouvement de la caméra. À cet égard, l'image attire notre attention sur les lèvres maquillées en rouge, la peau blanche, les deux tresses mal faites, la robe en soie, le chapeau d'homme et les chaussures usées. D'abord, le mouvement de la caméra nous construit le personnage de la jeune fille. La signification de ces détails dans l'image vient appuyer et combler la narration romanesque de *L'Amant*. La description dans l'image contribue à suggérer différentes perspectives de l'histoire. Ainsi, le cinéma est un art suggestif, car les techniques filmiques permettent au spectateur de juger la représentation visuelle ainsi que de former leurs propres interprétations. Nous sommes ici dans le domaine du choix technique : choix du champ visuel et choix des effets lors d'un plan à l'autre.

Les détails de l'image (fig. 1) font référence à la pauvreté qui s'oppose, dans le plan suivant, au Chinois élégant qui sort d'une « Morris Léon Bollée » (ACN, p. 37). La rencontre entre la jeune fille et le Chinois est filmée entièrement par des plans rapprochés pour présenter les personnages principaux du film. Le spectateur est invité à observer les regards qui sont partagés entre les deux personnages. L'effet du montage place le spectateur immédiatement devant l'action. Ainsi, dans

l'automobile noire, le spectateur est convié à voir que le Chinois observe la jeune fille accoudée sur le bateau. Dans ce plan, le spectateur reconnaît la jeune fille, ce qui suggère une relation imminente entre les deux personnages. Le regard du Chinois place le spectateur dans une position neutre ; il est invité à participer au déroulement du film. C'est bien le même cas dans le roman, quand la narratrice décrit la première rencontre à partir du regard du Chinois. À la différence du film, le spectateur est placé devant l'action, il perçoit et il entend l'action de la scène.

Nous notons ainsi que les actes sexuels dans le film sont décrits beaucoup plus par les regards et les gestes que dans le roman de Duras. Dès le commencement, les regards des personnages nous racontent sans faire appel à la parole. Référons-nous à la scène quand le Chinois raccompagne la jeune fille dans l'auto noire à Saïgon : « Le Chinois ne la regarde pas. Ils ne se retournent pas, ne se regardent plus. Ne se connaissent plus » (*ACN*, p. 51). Dans cette scène, l'enfant et le Chinois ne se regardent plus, car seul le silence peut expliquer cet amour aveuglant. Le silence dans cette ambiance est plus marquant que le dialogue. La mise en scène met l'accent sur un plan-séquentiel érotique. Le désir de la jeune fille et celui du Chinois s'expriment derrière la curiosité de voir et d'être vus. Alors, leurs regards ne se croisent jamais vu que leur sentiment l'un pour l'autre est interdit. Cependant, ce désir est bien présent dans la scène, mais sans doute inconsciemment, car ce sentiment pour l'autre est refoulé. Ainsi, le cinéaste suggère d'atténuer cette attraction par le silence, qui au contraire provoque précisément un sentiment de désir. Sans les dialogues, le spectateur doit s'en remettre uniquement aux images qui lui révèlent cette attraction physique entre la jeune fille et le Chinois. Nous remarquons par contre que les gestes de la jeune fille et de l'homme chinois confirment précisément leur attirance l'un pour l'autre.

En ce qui concerne les gestes, le passage de la main le confirme : « La main s'arrête brusquement. Elle ouvre les yeux et les referme. La main se reprend. La main est douce, elle n'est jamais brusque, d'une discrétion égale, d'une douceur séculaire, de la peau, de l'âme » (*ACN*, p. 47). Une scène analogue se produit également dans l'auto noire. Nous soulignons son importance, car elle marque le premier contact physique entre la jeune fille et le Chinois. En gros plan, le Chinois étend sa main, il caresse la main de la jeune fille et elle ferme les yeux dans ce moment intime. Dans la scène, les plans sont très rapprochés pour illustrer le mouvement des mains. C'est dans le contexte du désir que les gestes expriment les sentiments forts où les mots s'avèrent superflus. Il est évident que cet échange physique par la main est un clin d'œil pour le spectateur ; la scène suggère ce qui

arrivera lors des prochains événements. Le cinéaste s'attarde ainsi sur le plaisir de la représentation de l'image séduisante. Dans le film, la représentation de la sexualité est évoquée dans le silence sans tenir compte de la parole qui accentue les comportements des personnages ainsi que l'esthétique filmique. C'est notamment le cas, dans le roman, où l'auteure recourt plusieurs fois à un narrateur témoin pour expliciter les scènes intimes.

Les scènes explicites sont cependant problématiques pour Marguerite Duras puisqu'elle constate que la sexualité est au cœur de la production cinématographique de Jean-Jacques Annaud. Selon Duras, la jeune fille devient un objet érotisé, ce qui conséquemment détruit le portrait de l'innocence. Il se trouve que Duras est contre les choix d'Annaud à l'égard de la représentation de l'actrice principale :

Dans le cas d'un film tiré de ce livre-ci, il ne faudrait pas que l'enfant soit d'une beauté seulement belle. Cela serait peut-être dangereux pour le film. Il s'agit d'autre chose qui joue en elle, l'enfant de « difficile à éviter », d'une curiosité sauvage, d'un manque d'éducation, d'un manque, oui, de timidité. Une sorte de Miss France enfant ferait s'effondrer le film tout entier. Plus encore : elle le ferait disparaître. La beauté ne fait rien⁶².

Dans l'article de Marie Miguet-Ollagnier, les remarques de Duras expliquent juste la complexité qui résulte de la transposition au cinéma. L'adaptation, même par rapport aux acteurs, n'est pas toujours acceptée par le romancier. Il existe en fait deux types de représentation qui sont utilisées dans le roman et dans le film. Dans le roman, le personnage de la jeune fille se voit influencée par son contact avec la famille, avec l'éducation, ainsi qu'avec la mort. La beauté de la jeune fille, pour Duras, est une caractéristique physique qui se fixe aux autres événements de l'histoire, comme en témoigne ce passage : « moi je sais que ce n'est pas une question de beauté mais d'autre chose [...]. Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, belle, ou jolie, jolie par exemple pour la famille [...] tout ce que l'on veut de moi je veux le devenir » (A, p. 25). Selon Duras, la beauté ne doit pas être l'objet principal puisqu'elle distrait de l'histoire. Dans cet extrait, la beauté de la jeune fille est artificielle en présence de sa famille ; la jeune fille se transforme dans le désir des autres. La beauté est une question d'esprit pour Duras ; un simple charme qui est produit à partir du regard de l'autre. Dans le cas du film, la beauté de la jeune fille se révèle plus importante ; le cinéaste est préoccupé par le plaisir de montrer une expérience émouvante. Dans cette perspective, il devient difficile de représenter la partie littéraire

⁶² Marie Miguet-Ollagnier. *L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras : contre L'Amant de Jean-Jacques Annaud*, In : *Littérature et cinéma, Écrire l'image*. dir. Jean-Bernard Vray, Saint-Etienne, C.I.E.R.E.C. (Travaux XCVII), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 16-23.

qui n'est pas concrètement adaptée dans sa complexité. Le film semble réducteur et rend le roman plus superficiel.

Duras se plaindra aussi du choix de l'acteur Tony Leung, qui incarne le rôle du Chinois. Elle s'oppose au physique du jeune Chinois : « Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus "pour le cinéma" que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l'enfant »⁶³. Selon Duras, le film d'Annaud se situe dans le cadre de l'apparence, pour toutes sortes de raison, l'image cherche uniquement à plaire et à séduire. L'esthétique du film joue bien entendu sur les apparences de la beauté tout en montrant une expérience mémorable. Marguerite Duras reproche à Jean-Jacques Annaud à juste titre de ne pas avoir représenté la partie singulière de l'écriture⁶⁴. C'est là la grande différence entre le roman et le film. L'image remplace les mots ; elle engendre une ambiance instantanée qui place le spectateur dans le présent. Ainsi, le spectateur n'a pas la possibilité d'analyser l'action, de séparer les événements, car le temps à une suite linéaire, qui est évidemment le contraire du roman. Dans l'ensemble, les images sont en majorité accompagnée par un narrateur externe. Il se trouve que, dans l'adaptation, Jean-Jacques Annaud s'en remet à un narrateur externe pour expliciter le roman *L'Amant*. Dans la partie suivante, nous abordons une des plus grandes modifications filmiques qui traduit avec fidélité la narration du roman, soit celle du narrateur témoin.

1.2. La voix off

L'écriture durassienne est transposée dans le film d'Annaud par l'utilisation de la technique de la voix *off*. En fait, le cinéaste Jean-Jacques Annaud se rend compte qu'il est possible qu'un narrateur externe occupe l'espace filmique afin de contrôler le déroulement des actions. Ce que nous voulons dire est que les bruitages qui accompagnent l'image viennent décorer et renforcer l'histoire, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur du champ de la caméra. Tout d'abord, « la voix

⁶³ Marie Miguet-Ollagnier. *L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras : contre L'Amant de Jean-Jacques Annaud*, op. cit., p. 17.

⁶⁴ Steven Bernas. *L'écrivain au cinéma*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 24.

off désign [e] la voix d'un personnage hors du cadre, mais pourtant dans l'espace contigu [...] »⁶⁵. La source de la voix *off* participe dans la même diégèse de l'histoire même si elle n'est pas présente sur l'écran. Dans ce contexte, nous envisageons d'étudier la technique de la voix *off* non seulement pour analyser sa fonction dans le champ, mais également pour aborder un travail de comparaison entre le film et le roman. Ensuite, nous nous interrogeons sur le rôle de la voix *off* et son effet sur le spectateur.

Selon les travaux de Gaudreault, la voix *off* est simplement une instance seconde⁶⁶. À ce propos, le narrateur témoin représente le personnage qu'il incarne sans complètement être vu, car il ne peut que se faire entendre. On constate alors que le narrateur témoin jouit d'une autonomie qui lui est nécessaire. Il est souvent utile d'utiliser un narrateur en voix *off* dans un film adapté. En ajoutant une narration en voix *off*, le cinéaste peut facilement insérer le texte du roman. Dans le cas du roman *L'Amant*, la narration adopte deux types de discours qui coexiste l'un sans l'autre. Plus précisément, il y a deux narrateurs qui partagent la même histoire, mais se distinguent par leur espace-temporel. À la différence du roman, le film présente une énonciation cinématographique plus variée à l'égard du traitement visuel et auditif. La voix hors-champ se sépare des autres voix à l'écran puisqu'elle semble adopter un trait de caractère. Dans le film, la voix impose sa pensée par rapport à l'histoire pour interpréter l'action ou pour simplement décrire un personnage à l'écran. Le roman au contraire suggère un narrateur témoin, qui n'a pas de caractère distinct et qui reste anonyme. C'est là où le narrateur témoin du roman se détache de la voix *off* du film de Jean-Jacques Annaud parce que le cinéaste propose que cette voix *off* représente celle de Marguerite Duras.

Dans le film *L'Amant*, la voix *off* apparaît dès le commencement pour capter l'attention du spectateur. Un narrateur absent raconte une histoire dans laquelle il s'exprime par une voix hors-champ. La voix *off* parlante est celle de l'actrice nommée Jeanne Moreau. Nous notons que « cette voix est le double de celle de l'héroïne »⁶⁷. Le film semble suggérer qu'il se produit un

⁶⁵ André Gaudreault et François Jost. *Le Récit cinématographique*, Paris, Éditions Nathan, 1990, p. 73. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RC, suivi de la page et placées entre parenthèses dans le texte.

⁶⁶ L'expression « instance seconde » est en fait utilisée pour appeler un narrateur quelconque présent ou absent dans la diégèse qui peut seulement être entendu par sa parole. Gaudreault souligne que ce narrateur-là tient le rôle de se faire entendre. (voir Gaudreault, 1999, p. 94).

⁶⁷ Jean-Bernard Vray. *Littérature et cinéma : Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 17.

dédoublé de la voix : il s'agit de la voix *off* qui est apparemment la même voix que celle de la jeune fille, mais les deux voix se distinguent par rapport à la temporalité du récit. Nous notons aussi que cette voix *off* respecte l'ordre narratif du roman. Annaud reste plus ou moins fidèle à l'énonciation du texte. Quant à l'énonciation du film, les images sont avant tout illustrées par le méga-narrateur⁶⁸. Ensuite, la voix *off* de Moreau raconte dans le récit second ce qui se rapporte au personnage visualisé qui est le narrateur *fondamental*⁶⁹, soit la jeune fille.

Nous remarquons notamment à quel point la voix de Moreau s'identifie fortement à celle de Marguerite Duras. Dans le film, il y a en effet trois grands indices qui suggèrent que Jean-Jacques Annaud souhaite créer une ambivalence dans la perception du spectateur. Au début du film, le spectateur observe le mouvement de la main d'une femme qui écrit. La caméra nous révèle des livres empilés qui portent le nom « Marguerite Duras ». Le spectateur réalise à ce moment que cette main est celle de l'écrivaine du roman ; les livres de Marguerite Duras sont alors le premier clin d'œil au spectateur. Ensuite, au début du film la voix *off* raconte à la première personne ; il s'agit du deuxième clin d'œil. La narratrice parlante utilise le « je » pour se rapprocher du récit second. À ce moment, les images du récit premier se distinguent de la voix de Moreau. Sans tarder, le spectateur doit très vite produire une relation logique entre les indices. Cette narratrice déléguée nous apprend qu'elle est en fait cette jeune fille, à laquelle renvoie la première personne. Le ton de la voix est volontairement attaché au personnage raconté. Cette narratrice déléguée s'adresse directement au spectateur pour créer un rapprochement :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. [...] À dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, [...]. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. [...] il a gardé les mêmes contours, mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong. (A, p. 9-10)

La voix *off* raconte pour la première fois. Le spectateur écoute, mais sans trop savoir pourquoi il est « déjà trop tard ». La narratrice déléguée a de la difficulté à incarner totalement le « je » parlant, car cette narratrice prend un recul face à son histoire. Il y a soudainement un changement de point de vue, la voix *off* s'adresse directement au spectateur : « Que je vous dise encore, j'ai quinze ans

⁶⁸ Quand le spectateur ressent une forte présence d'une voix qui accompagne les images, on parle ici du méga-narrateur (voir Gaudreault, 1999, p. 160).

⁶⁹ Le narrateur *fondamental* est défini par Gaudreault comme le narrateur principal dans un récit (voir Gaudreault, 1999, p. 93).

et demi ». Le « je » de la voix *off* est le « je » de la narratrice-protagoniste. À cet égard, il y a ici une tentative de synchronisation du temps de la narration et celui du récit. La voix *off* déclenche le récit second qui est raconté au temps du présent. Nous revenons sur ce sujet de temporalité un peu plus loin dans ce chapitre. Cependant, Annaud ne prend pas le risque de montrer le visage de la voix *off*. Il est intéressant de noter le troisième clin d'œil au spectateur. Juste avant le déclenchement du récit second, il apparaît sur l'écran une photo d'une jeune fille. Le cinéaste prend la liberté de montrer le visage d'une jeune Marguerite Duras. Nous constatons qu'Annaud a peut-être pris ce raccourci afin de permettre un passage du récit premier au récit second. Cela est bien le cas parce que cette photo est l'élément déclencheur du récit second. Ainsi, les dialogues du film se limitent au texte qui contribue à la transposition, bien entendu, cette aisance de montrer le roman par l'énonciateur-monstrateur. Il est donc essentiel d'accorder de l'importance à l'énonciation des dialogues du film qui racontent la même histoire que le roman.

Par ailleurs, nous évoquons les récurrences de la voix *off* dans le film. Nous remarquons que la voix *off* est beaucoup plus présente dans les scènes d'amour. Nous analysons par exemple la première scène d'amour qui est filmée dans la garçonnière. Nous soulignons d'ailleurs que la mise en place de la voix dans cette scène ajoute au climat exotique. On entre complètement dans la peau du personnage :

Il a arraché la robe. Il a arraché le petit slip de coton blanc et il l'a portée, ainsi, nue jusqu'au lit. Une fois sur le lit, la peur le prend. Il dit que ce n'est pas vrai. Qu'il ne peut pas faire cette chose-là. Alors, c'est elle qui le fait. Les yeux fermés, elle le déshabille. Bouton par bouton. Manche par manche. (*Murmuré*) La peau. Elle est d'une somptueuse douceur. (A, p. 47-48)

Dans cette scène, la voix *off* guide l'action et transforme le sens de la scène jouée. En fonction des paramètres filmiques, les plans montrent la silhouette de la jeune fille, la nuque et le dos. Ensuite, le spectateur observe les mains de l'homme traverser le long du corps de la jeune fille. Dans un plan rapproché, les mains de l'homme descendent lentement sur les épaules de la jeune fille. Il écarte, enfin, les bretelles de la robe. Le plan suivant est encore rapproché, il y a l'image du corps nu de la jeune fille. Ainsi donc, par le *travelling* arrière, la caméra cadre les amants et simultanément, l'œil-caméra traîne dans ce terrain inconnu. On retrouve ainsi l'homme dans un plan seul. À ce moment, l'image cède la place à la voix *off* : « une fois sur le lit, la peur le prend », « qu'il ne peut pas faire cette chose-là », « bouton par bouton. Manche par manche. (*Murmuré*) La peau ». Nous saisissons cette occasion pour nuancer ces citations. Annaud a dû modifier le dialogue, car la communication doit faire preuve de cohérence à l'oral comme à l'écrit. Ces

citations sont des exemples parmi d'autres extraits qui ne se trouvent pas dans *L'Amant*. Nous évaluons donc que l'utilisation de la voix *off* dans le film *L'Amant* est un élément clef au succès. Plus spécifiquement, la voix réussit à renforcer l'image, mais d'autant plus que la voix *off* réussit à transposer le dialogue de l'œuvre. Nous affirmons alors que la voix *off* est une technique narrative très efficace au cinéma.

1.3. La bande sonore

Nous présentons ici la manipulation de la bande sonore⁷⁰ au cinéma ainsi que les effets de la parole, la musique et les bruitages. L'utilisation des sons dans le récit, comme c'est le cas ici, est fidèlement transposée dans le film. La bande sonore du film crée une ambiance qui peut augmenter ou diminuer l'atmosphère pour créer un certain rapprochement. Le cinéma détient un avantage acoustique qui peint l'arrière-plan du film. Tout d'abord, Gaudreault remarque que « toutes les matières de l'expression (images mouvantes, bruits, paroles, mentions écrites, musiques) sont alors mises au service exclusif du récit second »⁷¹. Selon Gaudreault, la bande sonore permet une dramatisation du récit premier ; elle construit une tension participative par l'émetteur en scène. La bande sonore dans le film comme dans le roman sert à exprimer plus facilement les pensées et les sentiments des personnages. Il y a diverses formes de bruitages qui sont à noter. On aperçoit par exemple que les références de la sonorité sont principalement les bruits externes et occasionnellement la musique qui accompagne l'atmosphère du récit. Prenons par exemple les bruits dans la ville de Saïgon qui accentuent le rythme de la narration : « Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film mis trop haut, qui assourdit » (A, p. 50), « C'est la fin du jour dehors, on le sait au bruit des voix et à celui des passages de plus en plus mêlés » (A, p. 51). Sur le plan du récit, la sonorité des bruits, la musique ainsi que la parole s'expriment directement sur les émotions des acteurs. Dans les extraits précédents, les bruits de la ville viennent renforcer l'émotion physique et sensorielle du souvenir de la jeune fille. Le lecteur

⁷⁰ Nous soulignons « [qu'on] dit qu'il est *in* lorsque la source sonore est visible dans le champ et *off* lorsque la source est hors-champ » (voir Gardies, 1993, p. 139).

⁷¹ André Gaudreault. *Du littéraire au filmique, op. cit.*, p. 163.

se trouve également impliqué dans la scène visuelle. On joute que la musique contribue notamment à la dramatisation et à l'érotisation de la scène dans le cadre du film.

1.4. La musique au cinéma

L'auteur André Gardies note dans son livre *Le récit filmique* l'effet de la musique sur le spectateur : « la musique est en prise directe sur l'investissement émotionnel et affectif du spectateur, et c'est là la raison principale de son importance »⁷². Les dispositifs sonores, selon Gardies, génèrent une expérience interactive avec le spectateur. À titre d'exemple, la scène de la dernière nuit dans la garçonnière est accompagnée d'une chanson. Le Chinois ne désire plus la jeune fille et le spectateur ressent immédiatement la tristesse du jeune homme. En même temps, la musique reflète le rythme ralenti de la caméra. La jeune fille semble toutefois peu affectée par cette séparation jusqu'au moment du départ pour la France. À la fin du film, la jeune fille arrive soudainement à la réalisation que son départ met fin à cette union. Dans ce moment de deuil, « une valse de Chopin » (A, p. 138) éveille en elle un sentiment envahissant : « elle [a] pleuré parce qu'elle [a] pensé à cet homme de Cholen et elle n'[a] pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'[a] pas vu parce qu'il s'[est] perdu dans l'histoire [...] » (A, p. 138). La valse de Chopin accompagne la scène pour exprimer les émotions de la jeune fille. À ce moment, « il n'y [a] pas un souffle de vent et la musique s'[est] répandue partout dans le paquebot noir, comme une injonction du ciel dont on ne [sait] pas à quoi elle [a] trait, comme un ordre de Dieu dont on ignor[e] la teneur » (A, p. 138). Dans cette scène, la musique nous aide à comprendre l'état d'âme de la jeune fille : « elle le retrouv[e] seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer » (A, p. 138). Au milieu de la valse, la jeune fille découvre l'amour véritable qu'elle ressent pour l'amant. Il y a également le cas de la musique « Indochine » au début du film. La chanson offre une ouverture très authentique et davantage présente la place géographique. Le spectateur pénètre le cadre vietnamien, tel que le Mékong, les voix locales et les bruits des bateaux. On note aussi que cette ambiance instrumentale situe forcément le spectateur au sein de cette époque.

⁷² André Gardies. *Le récit filmique*, op. cit. p. 22.

En ce qui concerne les romans, on remarque que la musique est plus présente dans le roman *L'Amant de la Chine du Nord*. Au début de l'histoire, il y a une référence musicale *La Valse Désespérée* qui revient tout au long de l'œuvre : « Oui, c'était elle, l'enfant de la rue droite qui avait pleuré sur la Valse » (ACN, p. 24), « Puis on entend la Valse sans paroles dite *désespérée* sifflé par Thanh sur un plan fixe du bleu du ciel » (ACN, p. 32). Duras écrit que « cette valse sera celle de la fin du film » (ACN, p. 105). La musique peut seulement être comprise en rapport avec le film. Sans ce rapport, la musique n'a pas de sens ; le son et l'image structurent le cinéma afin d'accompagner le regard et l'ouïe.

Un autre facteur essentiel est la fréquence répétitive de la musique au cinéma, comme dans le roman de Marguerite Duras. Gaudreault et Jost définissent que « ces répétitions peuvent aussi obéir à une logique purement musicale, comme des échos d'un même événement dispersés dans le film » (RC, p. 123). La musique produit d'abord une émotion par rapport à l'image. À titre d'exemple, si la musique est mélancolique, le narrateur ressent de la tristesse. À cet égard, la représentation visuelle évoque les émotions qui intensifient l'image.

Gabriel Yared⁷³, compositeur de la musique du film *L'Amant*, représente l'univers musical de la jeune fille qui reflètent le désir charnel et la découverte de la sexualité. En écoutant les mélodies de Yared, on remarque que la bande sonore de ce film permet de voyager ; le spectateur se laisse emporter dans la sonorité du film. Il est évident que les mélodies ont grandement contribué au succès du film. Ainsi, du film émane une splendeur musicale, celle d'une mélodie envoûtante ; on la retrouve disposée de plusieurs manières au fil du film. Au début, la mélodie apparaît pour la toute première fois le jour de la rencontre au lycée. Nous évoquons la scène du baiser sur la vitre : « [la jeune fille] pose sa main sur la vitre. Puis elle écarte sa main et elle pose sa bouche sur la vitre [...] » (ACN, p. 60). La musique est douce, comme l'acte de la jeune fille, et la mélodie renforce particulièrement le langage visuel. En outre, la même mélodie revient pendant le départ vers la France. La sonorité de la chanson est dépaysante ; elle nous place dans le décor et le climat de l'Indochine. Nous trouvons que la mélodie se fixe à la fois, à l'image et, particulièrement, à l'époque de l'histoire. Finalement, la chanson revient une toute dernière fois pendant le générique de fin du film. La bande sonore de la mélodie principale évoque une certaine ambiance du film à chaque fois qu'elle est jouée sur la scène. Il est en effet clair que les émotions se rattachent au sens

⁷³ Gabriel Yared. *L'Amant*, Paris, Éditions Renn Productions, Virgin Frances S.A., 1992.

de la scène filmique. La beauté de l'image se retrouve également dans la sonorité musicale, car la répétition de cette mélodie nous fait revivre une nouvelle expérience dans l'univers du film. On poursuit notre étude en traitant de la focalisation filmique, autrement appelée le point de vue. Il se trouve que les différents types de focalisation dans le roman de Marguerite Duras sont présentés autrement dans le film d'Annaud.

2. Le point de vue filmique

La focalisation au cinéma définit l'emplacement et l'orientation de la caméra par rapport à l'objet filmé. Nous envisageons d'effectuer une analyse du foyer de la perception ; il ne s'agira pas seulement des objets qu'on peut voir, mais aussi de ce qu'on *perçoit* à l'écran. La technique de la focalisation reste difficile à traduire, car elle varie selon la position de la caméra. Dans ce contexte, le point de vue de la caméra dans le film *L'Amant* se limite à deux champs : à savoir la focalisation interne et la focalisation zéro. Il paraît intéressant à ce propos de rappeler que la focalisation du roman n'a pas de rapport avec la focalisation du film. Dans le cadre du roman, le champ narratif change constamment entre le regard de la jeune fille à la première personne au regard du narrateur témoin à la troisième personne. Ce narrateur témoin ne fait pas partie de l'histoire, mais semble toutefois connaître les pensées des personnages ainsi que les événements du passé, du présent et du futur. Nous constatons ainsi que le deuxième problème de l'adaptation concerne la disposition de la focalisation au cinéma.

La notion de la transposition d'un champ multiple devient relativement complexe au cinéma. Il est très difficile d'adapter une histoire avec différents points de vue en tenant compte des personnages et de l'ordre temporel du récit. Dans le film *L'Amant*, Annaud choisit d'illustrer un point de vue plus conventionnel pour permettre une adaptation plus simple. Il convient donc d'identifier les deux types de focalisation qui sont utilisés dans le film. Selon les travaux de François Jost, il y a deux types de focalisation au cinéma qu'il nomme l'ocularisation interne et l'ocularisation zéro⁷⁴. Tout d'abord, la focalisation interne est construite à partir de deux axes : la

⁷⁴ François Jost. *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 81.

première forme étant l'ocularisation interne primaire⁷⁵ et la deuxième forme étant l'ocularisation interne secondaire. Il convient, dans ce dernier champ visuel, d'avoir recours à deux plans qui sont symétriquement disposés pour montrer le champ primaire et l'objet observé. Il importe, dans ce champ, que l'ocularisation interne secondaire dépende, d'une part, du foyer visuel du personnage observateur et d'autre part, de l'objet visualisé. Le plan champ-contrechamp est un exemple approprié d'une ocularisation interne secondaire puisqu'il exige le foyer du premier plan et ensuite le point de vue du second plan. Jost explique que l'ocularisation interne secondaire évoque le sentiment d'un regard partagé, il y a par exemple la rencontre du couple avec la famille au restaurant chinois. Dans le cas du roman, la famille de la jeune fille mange avec le Chinois, mais « ils ne le regardent pas [...]. Ils ne peuvent pas le regarder » (A. p. 62). La jeune fille également nie l'existence de son amant en présence de sa famille. Cette scène est reprise dans le film, la famille de la jeune fille ne pose jamais le regard et n'adresse jamais la parole à l'homme parce que « c'est un Chinois, [...] ce n'est pas un blanc ». (A, p. 63). Dans la scène, la caméra partage les regards du Chinois qui sont évités par la famille de la jeune fille. En fait, le Chinois est malheureusement une source financière pour la jeune fille et sa famille. Dans l'opération du champ, il faut prendre garde, car ce qu'on perçoit et ce qu'on entend est limité uniquement au récit filmique. Le point de vue au cinéma doit être analysé séparément afin de percevoir le regard et l'angle focal de la caméra. L'image montre, mais ne dit rien, ce qui est parfois difficile à traduire dans un roman. Nous arrivons maintenant à l'analyse formelle du film. Dans la prochaine section, nous allons explorer la focalisation de *L'Amant*.

2.1. L'ocularisation interne dans *L'Amant*

Il importe donc d'examiner la position déterminée de la focalisation dans le film de Jean-Jacques Annaud. Il faut noter qu'Annaud choisit souvent de montrer un seul type de focalisation et adoptera la même perspective jusqu'au bout, soit l'ocularisation interne secondaire. Dans le film, la focalisation est interne et fixe ; elle correspond à la focalisation interne de Genette. La caméra montre l'histoire à travers le champ d'un seul personnage qui est la jeune fille. Les

⁷⁵ Dans la forme primaire, Jost note que l'ocularisation n'a pas d'accès au contexte ; d'ailleurs le personnage n'est pas présent dans le champ visuel (voir Jost, 1987, p. 75).

informations fournies au spectateur sont filtrées à travers les observations de la narratrice-protagoniste. Donc à travers son champ, nous percevons l'action et aussi les sentiments des autres personnages. Il faut se rappeler que, dans *L'Amant* de Duras, la perspective narrative est perçue, dans un premier temps, par le narrateur homodiégétique, dans un second temps, par le narrateur hétérodiégétique. À cet égard, le récit se construit à l'aide d'une narration au « je ». Il s'agit d'un narrateur homodiégétique ; c'est la jeune fille qui raconte et participe à son histoire.

Lorsque la focalisation des plans représentent le regard d'un personnage, on parle de la subjectivité de la caméra. Ainsi, la caméra subjective est souvent représentée à partir du champ-contrechamp pour établir le regard du personnage principal (voir *infra* fig. 2 et 3). Dans cette optique, le spectateur partage le champ du personnage et ce qu'il voit quand la caméra se déplace. Voici deux autres scènes qui sont réalisées en champ-contrechamp dans le film. Il y a tout d'abord la scène où le Chinois rend visite à son père pour recevoir la bénédiction de marier la petite (A, p. 44). Le regard du Chinois est posé sur son père dans le premier champ et le plan suivant montre à l'inverse le regard du père qui est posé sur son fils. Pour ce qui est du dialogue, le père du Chinois « refus [e] le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec » (A, p. 44). En outre, il y a la cérémonie du mariage traditionnel qui est interprétée par le regard de la protagoniste en train d'observer le Chinois. À ce moment, leurs regards se croisent, ainsi le spectateur ressent immédiatement la tristesse dans leurs yeux. Dans ces deux extraits, on remarque que le mouvement de la caméra provoque un effet d'instantanéité ; l'observateur-spectateur est placé devant l'action⁷⁶.

Nous remarquons dans l'ensemble du film que la narratrice-protagoniste de l'histoire est généralement en présence de la caméra. Le montage, en tant que succession de plans, montre la jeune fille dans chaque plan séquentiel, sinon, elle est le sujet de la conversation. À ce propos, analysons le champ de vision. L'ocularisation interne secondaire caractérise la relation entre ce qui est vu et ce qui est perçu par la jeune fille ; cette oscillation de point de vue se trouve à la base des effets champ-contrechamp. Prenons par exemple le champ visuel de la scène du retour en France. Ainsi, nous voulons déterminer la position de la caméra, le regard de la jeune fille (fig. 2) qui observe la limousine noire (fig. 3) :

⁷⁶ À titre d'exemple, la caméra qui adopte le regard d'un personnage saoul exige que le champ visuel de l'image soit brouillé. La caméra suggère à ce moment le regard d'un personnage primaire qui perd la vue.



Figure 2 : Le champ



Figure 3 : Le contrechamp

Cette scène marque la fin d'un amour passionnel ; la jeune fille jette un dernier regard à l'homme Chinois. L'ocularisation interne secondaire permet de caractériser la séparation du couple en partageant le regard de la fille avec le spectateur. Le contrechamp, dans ce cas, est un plan semi-subjectif, car le spectateur observe en même temps ce que voit la jeune fille (fig. 3). En effet, le plan semi-subjectif est utilisé dans le film seulement pour caractériser le regard ou une conversation entre deux personnes. Contrairement au roman, le visionnement des personnages n'est pas limité uniquement à partir du regard de la jeune fille. Il se trouve que le point de vue dans la narration romanesque s'illustre principalement par les observations multiples du narrateur témoin. Le roman alterne d'une focalisation interne à la focalisation zéro pour montrer l'action qui prend forme autour de la famille. Nous rappelons que l'écriture durassienne ne cherche pas la logique dans la narration. L'auteure favorise une pluralité de points de vue dans le champ visuel pour mieux décrire les observations des autres personnages. Le film, par contre, se construit à partir du regard de la jeune fille, car les événements adaptés sont uniquement centrés sur le jour de la rencontre jusqu'au départ pour la France.

Notons que les figures 2 et 3, concernent le regard du personnage de l'écran qui est donc encadré de dos et le spectateur qui perçoit la scène dans la même position. Durant cette scène, l'alternance visuelle provoque également un effet de rapprochement. Le champ visuel du spectateur et celui du personnage sont au même niveau. L'alternance des plans a pour fonction de nous informer de la présence du Chinois au moment où elle aperçoit la limousine noire. À cet effet, le rythme de la séquence ralentit et le regard vient remplacer la parole. La description de l'image est présentée à travers ce regard exclusif effectué en champ-contrechamp. Nous notons également l'importance que présentent les dialogues dans le film. Le dialogue entre deux personnages est le procédé le

plus récurrent, dont l'une des personnes est, dans la plupart, le centre de la conversation. Par ailleurs, il paraît que, dans certaines scènes, la caméra bouge à partir d'un foyer invisible. Nous voulons réfléchir, dans la prochaine partie, sur le point de vue qui n'est vu par aucun personnage.

2.2. L'ocularisation zéro

Nous allons illustrer dans cette partie comment Jean-Jacques Annaud interprète la focalisation zéro du roman dans le récit filmique. Nous observons que les méthodes d'Annaud renforcent une logique narrative comparée au roman. Dans le film, la caméra se déplace d'elle-même ; l'histoire est presque secondaire, car la caméra favorise une vue des personnages dans leur environnement. Dans ce cadre, le cinéaste dévoile les actions en ocularisation zéro pour favoriser les observations du spectateur. François Jost note que « la configuration la plus fréquente, sans doute, est plutôt l'association focalisation interne - ocularisation zéro : un narrateur (pas forcément à la première personne) raconte comment le personnage vit une situation, de l'intérieur, et nous voyons celui-ci évoluer sur l'écran »⁷⁷. Il faut imaginer une caméra mobile, dans un lieu où se place l'auteur pour nous raconter les événements de l'histoire. À cet égard, les informations de l'histoire sont en faveur du spectateur ; autrement, la caméra est au service du spectateur. Nous remarquons que l'ocularisation zéro est présente surtout quand la narratrice déléguée entretient un rapport très proche avec l'espace dans lequel il évolue. Prenons par exemple la narratrice qui impose au spectateur son point de vue sur l'histoire. En effet, dans le film *L'Amant*, la caméra autonome accompagne cette narratrice qui en sait plus que les personnages. Il semble que le mouvement de la caméra entretient une relation directe avec la narratrice déléguée.

Dans l'adaptation d'Annaud, la narratrice déléguée intervient à certains moments dans le récit pour rapporter les événements, les pensées et même prédire le comportement des personnages. La voix *off* est en sorte un outil d'accompagnement servant de guide. Nous nous appuyons sur l'exemple dans la garçonnière quand la jeune fille initie la relation amoureuse. La caméra présente une séquence très longue qui montre le mouvement de l'appareil sans interrompre l'action. Pendant cette scène, le regard de la caméra est autonome ; le spectateur observe le Chinois

⁷⁷ François Jost. *L'œil-caméra*, *op. cit.*, p. 73.

qui est soudainement pris par la peur. Subitement, la voix *off* raconte : « Une fois que [la jeune fille] est là, posée, donnée, il la regarde encore et la peur le reprend » (ACN, p. 75). C'est à ce moment précis que la jeune fille amorce l'acte sexuel et la voix *off* intervient pour expliciter l'action : « Et c'est alors qu'elle le fait, elle. Les yeux fermés, elle le déshabille. Bouton après bouton, manche après manche » (ACN, p. 75). Dans cette optique, la voix *off* fournit les informations complémentaires en décrivant l'action sur la scène. Sa position est inconnue, ce qui lui permet d'être l'intermédiaire entre le spectateur et le récit filmique.

Le roman, de son côté, privilégie la forme narrative de l'histoire alors que le film, lui, utilise la voix hors-champ pour suivre les personnages et proposer l'action. Dans la même scène précédente, la narratrice déléguée du livre remarque que le Chinois « tremble » (A, p. 46) en présence de la jeune fille. Les deux scènes sont similaires, presque identiques, dans la description de l'action. Cependant, la narratrice du roman n'accompagne pas toujours le déroulement de l'action comme dans le film. La narratrice du roman se permet de reculer ou d'avancer dans un espace-temporel plus libre. Prenons par exemple le passage qui décrit la mère durant une scène intime : « Les fils le [sait] déjà. La fille, pas encore, ils ne parl[ent] jamais de la mère ensemble, de cette connaissance qu'ils ont et qui les sépare d'elle, de cette connaissance décisive, dernière, celle de l'enfance de la mère. La mère n'a pas connu la jouissance » (A, p. 49). Dans cet extrait, la narratrice déléguée interrompt la narration pour revenir au temps réel de l'histoire. Ainsi, la narratrice compare cette nouvelle jouissance à sa famille. C'est dans cet instant que la narratrice se souvient de la relation conflictuelle entre la petite et sa mère. Dans l'ensemble, cette jouissance de la protagoniste symbolise une liberté ainsi qu'un sentiment vécu que la mère ne connaîtra jamais.

Par ailleurs, il se peut que « le narrateur profite de ce savoir supplémentaire pour livrer au spectateur des informations que l'image ne contient pas »⁷⁸. Plus précisément, la narratrice parlante est chargée d'expliquer ce qui n'est pas encore montré à l'écran. Il semble que la voix qui raconte connaît déjà l'histoire et c'est ce qui justifie pourquoi la narratrice déléguée a une connaissance supérieure à celle des personnages. Il jouit, autrement dit, d'une sorte de prescience. Un exemple pertinent est la scène dans l'hôtel de Saïgon. Le Chinois lave la jeune fille qui se tient debout dans une bassine et durant la scène, la voix hors-champ relate les événements à venir : « La directrice

⁷⁸ François Jost. *L'œil-caméra*, op. cit., p. 78.

accept[e] parce que je suis blanche et que, pour la réputation du pensionnat, dans la masse des métisses il faut quelques blanches. La directrice [me] laiss[e] habit[er] le pensionnat comme un hôtel » (A, p. 85). Le spectateur observe le couple en train de se doucher et il entend la voix hors-champ qui raconte l'événement de la scène suivante. Comme la voix le prédit, le spectateur perçoit dans le plan suivant la mère qui parle à la directrice du pensionnat pour lui demander de laisser sa fille libre le soir. La mère insinue, dans le roman comme dans le film, que l'enfant sera toujours libre, que même elle ne peut pas l'arrêter. Les rencontres sont maintenant plus fréquentes et il n'est plus surprenant de les voir l'un en compagnie de l'autre. En ce qui concerne la focalisation, le point de vue est neutre, le mouvement de la caméra est centré sur la conversation du couple.

La question qui se pose alors est de savoir quelles sont les instances temporelles au cinéma et quelle est la fonction de ces instances dans le film. Nous tentons d'examiner dans la section suivante si la temporalité cinématographique est simplement aléatoire ou soumise à l'influence des facteurs chronologiques. La temporalité au cinéma sera l'objet de la troisième partie de l'étude cinématographique.

3. La temporalité cinématographique

L'image cinématographique se définit toujours au temps du présent. Le passage du temps existe dans un lieu déterminé par rapport à son espace. Dès que nous réfléchissons à la question du temps, on suppose qu'un film se joue au présent sans remettre cette idée en question. Il faut donc entreprendre une étude comparée entre le temps romanesque et le temps cinématographique. Tout d'abord, le temps cinématographique se distingue du temps réel. André Gaudreault et François Jost déclarent que l'image cinématographique « est toujours au présent [...] » (RC, p. 18). Ils soulignent que l'action qui se déroule sous les yeux du spectateur se voit toujours dans le temps réel. Ainsi, le temps cinématographique peut également échapper à la contrainte du temps réel en le recréant. Il se trouve que l'image est toujours au présent et le temps de l'histoire, lui, au passé. En premier lieu, nous étudions la problématique de l'alternance temporelle. En second lieu, nous présentons la solution en nous appuyant sur les fonctions temporelles de l'image, selon les applications théoriques de Gaudreault et de Jost. Nous tenterons d'analyser comment les effets du retour en arrière, la durée et la fréquence filmique influencent la temporalité du récit filmique.

Tout d'abord, on note que l'image illustre le *maintenant*, ce qui veut dire que l'image se déroule au moment présent. Par contre, le temps de la narration se raconte dans le passé. Les travaux de Christian Metz se concentrent sur les dispositifs cinématographiques et constatent des effets sur le spectateur. Metz s'attache essentiellement à envisager la relation entre le temps réel au cinéma et son influence sur l'observateur. Ainsi, il constate que « le spectateur perçoit toujours le mouvement comme *actuel* »⁷⁹. En effet, l'espace filmique, que ce soit un lieu ou une action, peuvent tous contribuer à la construction d'une perception visuelle et auditive du temps réel. De même, François Jost estime qu'en fonction de la temporalité filmique, « l'image mouvante ne connaît qu'un seul temps, le présent [...] »⁸⁰. En outre, l'image ne peut être perçue que par un seul temps, le présent, car le spectateur ne peut pas prédire le temps de la scène. Prenons par exemple un spectateur qui entre dans une salle de cinéma durant un visionnement. Il n'a pas de moyen de savoir à quel moment l'image perçue est jouée, ce qui explique pourquoi les images apparaissent toujours filmées au présent même si l'histoire est dans le passé.

3.1. L'alternance temporelle

Nous nous interrogeons ainsi sur ce problème de continuité narrative sur l'axe temporel. À ce sujet, on se reporte à l'œuvre de Marguerite Duras qui se raconte dans le temps du passé ainsi que dans le temps du présent. Quant au film, le temps représente une double dimension puisque le récit est raconté par la jeune fille et par la narratrice déléguée. À titre d'exemple, analysons l'extrait de la robe, où l'on passe de la narration simultanée à la narration postérieure : « [La jeune fille] porte une robe de soie naturelle, [la robe] est usée, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère, un jour elle ne l'a plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire. [...] c'est une robe dont je me souviens » (A, p. 18). Au départ, la protagoniste parle d'une robe usée qu'elle porte. D'un coup, le temps de la narration change à la narration postérieure à l'aide du mot « avant », qui est une préposition de lieu et de temps du déplacement. De même que l'expression « je me souviens » indique le souvenir au passé. De plus, nous soutenons que la narration simultanée est

⁷⁹ Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Édition Klincksieck, 1968, p. 18.

⁸⁰ François Jost. *L'œil-caméra*, op. cit., p. 30.

le temps narratif le plus approprié pour la narratrice-protagoniste puisqu'elle raconte son histoire au moment même où elle se produit.

L'effet d'alternance temporelle se trouve également dans le film *L'Amant*. Selon le concept de Gaudreault⁸¹; théoriquement, l'alternance temporelle s'observe par la construction de deux plans successifs, selon l'espace et le temps. Le temps du passé se joue au présent « si nous avons deux plans (A et B) qui se succèdent immédiatement à l'écran, le temps de l'action décrite dans le deuxième plan (le plan B) peut se référer [...] à un temps qui précède le temps de l'action du plan A : c'est un "flash-back" (retour-arrière) »⁸². Dans le récit premier, la caméra se pose sur la photo d'une jeune fille (le plan A) et l'image disparaît progressivement dans un fond noir. Nous ne voyons plus d'image : il y a seulement une voix qui nous parle. L'écran noir s'ouvre ensuite sur le passage d'un bac sur le Mékong (le plan B) qui nous amène dans le récit second. Alors le plan B, adapté au présent, peut être défini comme une boucle temporelle. Dans ce contexte, la boucle temporelle est un dispositif dans lequel une période de temps est revécue par un personnage. Donc quand l'histoire revient au présent, le personnage revient au temps du récit premier qui est le temps réel de l'histoire. En ce qui concerne *L'Amant*, le film retourne dans le passé pour raconter une période importante dans la vie du narrateur. Le cinéaste suggère que le récit second soit joué dans un long épisode à l'usage d'une boucle temporelle. À la fin, le spectateur réalise que l'histoire revient finalement à la scène initiale du film.

En outre, l'alternance temporelle dans le roman de Marguerite Duras a un effet sur le récit. L'articulation narrative de deux temps correspond à la structure libre du roman ; c'est-à-dire que le style de Duras se détache de la relation qui s'entretient entre le discours et l'histoire. Elle articule désormais l'écriture courante qui situe deux temporalités littéraires différentes. Dans le cas du film, la temporalité s'effectue toujours au présent; à ce propos, le montage s'organise à montrer la fluidité temporelle entre les plans. L'alternance temporelle est alors nécessaire pour qu'un récit au passé puisse être présenté au temps réel ; le récit second occupe momentanément le plan respectif du présent. Dans le film *L'Amant*, on observe la technique du *flash-back*, la forme la plus fréquente, que nous envisageons ici.

⁸¹ André Gaudreault. « Temporalité et narrativité : Le cinéma des premiers temps (1895-1908) », In : *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, Québec, 1980, p. 109-139.

⁸² André Gaudreault. « Temporalité et narrativité », *art. cit.*, p. 114.

3.2. Le *flash-back* « retour en arrière »

Le récit filmique déclenche le récit second par un *flash-back*, pour permettre une transition du présent au passé. Gaudreault et Jost remarquent que « ce qu'on appelle *flash-back*, au cinéma, combine généralement un retour en arrière au niveau verbal à une représentation visuelle des événements qui nous sont racontés par un narrateur » (*RC*, p. 109). Il est utilisé pour faire la transition entre deux plans filmiques. Alors le *flash-back* sert à gommer la rupture spatio-temporelle. Tel est le point de vue de Gaudreault, qui affirme qu'« au cinéma, le temps [est] toujours perçu au *présent* (même dans le cas d'un “flash-back”) »⁸³. Ainsi, le *flash-back* aboutit en fait à un repositionnement du temps dans une histoire. Il permet au spectateur de voir ce qui s'est passé à une époque antérieure.

Évaluons maintenant l'amplitude du retour en arrière dans le film *L'Amant*. L'histoire que raconte le second récit repose sur un temps alterné. Dans le cinéma, la représentation visuelle du souvenir est habituellement montrée à partir d'un *flash-back* dans le but de revivre le passé. En fait, cette méthode est centrale dans *L'Amant*. Le film est composé par un long *flash-back* qui occupe la majeure partie du film. La voix déléguée, jouée par Jeanne Moreau, évoque, au présent, ses souvenirs de cette rencontre avec le Chinois : « Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. [...] il a gardé les mêmes contours, mais sa matière est détruite. [...] Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong » (*A*, p. 9-10). Il est évident qu'Annaud s'est servi de la technique *flash-back* pour revenir sur les souvenirs de Duras et pour raconter les événements du passé. Pour pousser l'analyse, disons que le *flash-back* est évidemment une technique de retour en arrière, mais le changement de temps est en l'occurrence souligné par un narrateur invisible.

3.3. Le changement temporel par la voix *off*

Le changement temporel est évoqué par la voix *off*. Nous remarquons ainsi qu'il y a un lien entre l'alternance temporelle et l'énonciation narrative de l'histoire. À titre d'exemple, dans la

⁸³ *Ibid.*, p. 114.

citation précédente (A, p. 9-10), la voix parle dans une narration postérieure : « il a gardé les mêmes contours » qui exprime un passé lointain. Ensuite, la voix change subitement de la narration postérieure à une narration simultanée : « J'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong ». Dans cet extrait, la voix *off* amorce le retour en arrière par cet énoncé antécédent. Le cinéaste conserve cette forme de narration pour créer une anticipation et une progression vers cette image.

Le temps du récit coïncide avec le temps de l'histoire, à partir de ce moment, l'emploi de l'indicatif présent produit un effet de simultanéité, car le récit est raconté au présent. Il s'avère que le temps se distingue par une oscillation entre deux temps : le passé lointain et le passé plus proche. En d'autres termes, ces deux temps correspondent à deux personnages distincts : celle du visage détruit et celle du visage de la jeune fille, comme le souligne Duras dans son roman : « Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie » (A, p. 15). L'auteure révèle que « maintenant », au temps réel, elle peut comprendre que cette rencontre l'a vieillie pour toujours, au point de l'initier à l'alcool. À cet égard, nous considérons que le *flash-back* sert à « compléter un manque ou une omission : ainsi pour expliquer le caractère d'un personnage, on reviendra à une scène de son passé » (RC, p. 111). Donc, nous affirmons que le récit second est déclenché lors de l'évocation du souvenir de la rencontre. C'est à ce moment que le récit second devient l'histoire principale.

Cependant, il faut noter que l'alternance temporelle entre deux temps a certaines faiblesses. Les images ne sont pas toujours compréhensibles s'il se produit une rupture dans la logique des plans, dans l'ordre du temps et de l'espace. Contrairement à ce qu'on a vu dans le roman, l'emploi du temps chez Marguerite Duras oscille entre deux temps tout au long du roman. Pour Duras, ce qui compte, c'est l'esthétique de l'écriture et non pas la structure romanesque. Il est en effet clair que la temporalité du récit met en présence une structure narrative diversifiée par une transition temporelle hétérogène. Ce que le texte romanesque privilégie ici, avant tout, est l'esthétique littéraire de l'auteur. La linéarité du temps narratif semble se rompre ; l'histoire se raconte au passé, tantôt au présent.

Or, voici comment le film est parvenu à illustrer ce roman fragmenté. Dans une narration simultanée, la temporalité narrative de l'histoire coïncide avec la temporalité narrative du récit par

l'utilisation de la voix *off*. Alors, le cinéma simplifie l'image par la manipulation des plans, tant bien structurée ou autant plus abusée, qui permet la compréhension d'une image. Le film de Jean-Jacques Annaud est conçu de sorte que le temps réel du premier récit se joue au début et à la fin de l'histoire, de manière à ce que le récit second s'intègre au temps réel. Nous pouvons en conclure que la temporalité au cinéma est plus complexe que la temporalité narrative du roman en raison de l'ordre temporel. Il faut se rappeler que le cinéma opère par deux langages : la disposition de l'image et l'énonciation narrative. Dans la prochaine section, nous analyserons comment le film, en comparaison au roman, simplifie le temps en utilisant une temporalité circulaire.

3.4. La temporalité circulaire

L'essentiel pour Annaud est l'enchaînement de l'histoire ; il insiste sur une adaptation structurée de manière circulaire. Donc, l'histoire se termine de la même manière qu'elle commence. Déjà, le film montre un cadrage particulier et on retrouve la même structure narrative dans les romans de Duras. À la fin du *flash-back*, nous revenons au temps réel de l'histoire. L'exemple ci-dessous en témoigne. L'histoire finit de la même manière qu'elle commence (voir *infra* fig. 4 et 5).



Figure 4 : Début de *L'Amant*



Figure 5 : Fin de *L'Amant*

On constate ainsi que *L'Amant* se clôt par un retour à l'ordre initial. La dernière image du film est celle du début ; la caméra revient sur cette mystérieuse scène du bureau (fig. 5). Au début du film, on observe le mouvement de la caméra dans un angle de prise de vue très rapprochée (fig. 4). Le spectateur observe une main qui écrit, mais l'observateur est incertain du personnage. En

revanche, la dernière scène du film est représentée par un plan d'ensemble⁸⁴ par le mouvement du *travelling* en arrière qui capte la scène dans sa globalité (fig. 5). Dans cette scène, le spectateur réalise évidemment que la narratrice déléguée est bien ce personnage sur l'écran qui nous montre le dos. La position de la caméra est notamment neutre, car l'histoire se termine sans le regard du héros. De surcroît, la caméra qui nous quitte désormais génère un sentiment d'éloignement. De plus, la profondeur de champ est limitée à ce personnage qui nous montre le dos pour insinuer l'éloignement, mais aussi, la fin du film. Il est en effet clair que cet éloignement synchronise le temps filmique. Ainsi, le film recoupe deux temporalités ; d'une part, le temps du récit et d'autre part, le temps de l'histoire. En effet, l'histoire se termine sur la même scène, mais cette fois-ci, l'image et le dialogue sont représentés au présent. En ce qui concerne la durée du film, nous considérons que le film comporte plus de restrictions que le roman. Ainsi, nous explorons dans la partie suivante la durée temporelle.

3.5. La durée temporelle

La durée est mesurée à partir du temps du récit et celui du temps de l'histoire dans le roman comme dans le cinéma. Alors, la durée d'une histoire peut se lire en minutes, heures, jours, mois et année ; pourtant, la longueur d'un récit filmique est toujours environ d'une heure et demie. Le temps du récit est généralement inférieur au temps de l'histoire ; le film *L'Amant* ne fait pas exception à cette règle. Tout d'abord, l'histoire se passe en Indochine, dans les années 1930, durant une année. Cependant, la durée réelle du film n'est que d'une heure et cinquante-cinq minutes, ce qui affirme que le temps du récit est inférieur au temps de l'histoire. Francis Vanoye, quant à lui, s'accorde avec la définition de Genette sur le récit filmique pour dire que « [la durée] est un rapport du temps (diégétique) à un autre temps (projection) »⁸⁵. Vanoye explique que la durée du récit filmique est projetée dans un temps limité. Il nous semble, au contraire, que la durée du roman n'a pas de limite. Marguerite Duras raconte une histoire en Indochine qui dure plusieurs années en cent trente-six pages. La narratrice déléguée relate au temps réel ses souvenirs dans une durée

⁸⁴ Un plan d'ensemble « montre la totalité du décor ; la taille des personnages y est encore réduite, mais des détails commencent à se préciser » (voir Gardies, 1993, p. 136).

⁸⁵ Francis Vanoye. *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Éditions Nathan, 1989, p. 183.

indéterminée. Prenons par exemple quand la narratrice déléguée évoque la photo de son fils : « j'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans » (A, p. 20), elle revient au présent ainsi pour comparer l'image à celle du passé de la jeune fille du bac. On ne connaît ni le commencement ni la fin de certaines actions mentionnées, car l'histoire ne suit pas l'ordre temporel chronologique. En ce qui concerne la durée narrative, nous remarquons que les dialogues et les descriptions contribuent à un ralentissement temporel du récit. L'événement relaté occupe un temps limité qui de ce fait semble suspendre l'histoire. En effet, nous mettons en lumière l'esthétique littéraire de l'auteur. Duras accorde une grande importance au rythme narratif, à la répétition ainsi qu'au réalisme de l'écriture.

Par ailleurs, nous constatons que les indications temporelles sont représentées à travers la parole. Dans le film, la durée est évoquée par la voix *off*, ces deux exemples en témoignent : « [le Chinois] est venu un jeudi après-midi à la pension » (A, p. 45) et « c'est un jeudi après-midi » (ACN, p. 62). Les deux extraits évoquent le jour de la première rencontre. Duras affirme que « ce “rendez-vous de rencontre”, dans cet endroit de la ville, [est] toujours resté, comme étant celui du commencement de leur histoire [...] » (ACN, p. 60). Les localisations temporelles sont décrites par la voix *off* pour que le spectateur se rende compte que c'est « un jeudi après-midi » qu'ils se rencontrent. Durant la scène, on est à la pension, la jeune fille sort de l'école ; on entend une « cloche qui sonne ». Le spectateur est avisé par la sonorité de la cloche que le temps s'écoule et que l'école est finie. On avise que la cloche n'est pas décrite dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Il est simplement mentionné dans *L'Amant* que « [le Chinois] l'a emmenée dans l'automobile noire » (A, p. 45) et dans *L'Amant de la Chine du Nord* que « le bruit de l'auto arrive dans l'entrée. [...] L'enfant sort pieds nus, ses chaussures à la main et elle va vers la voiture » (ACN, p. 67). Le rapport de la cloche est principalement une indication temporelle du film qui nous laisse savoir que l'école vient de se terminer et que la scène suivante commence. Nous soulignons que le bruit de la cloche résonne dans la diégèse du récit, elle résonne dans « le silence » (ACN, p. 67) de la scène. Entre autres, la cloche avise le spectateur qu'il y a un écoulement du temps. Cela étant dit, nous constatons que le cinéma utilise certains objets temporels, tels que la cloche, pour avancer la temporalité de l'histoire.

3.6. Le sommaire, l'ellipse, la scène et la pause au cinéma

En ce qui concerne les séquences temporelles⁸⁶, la durée filmique est déterminée par le sommaire, l'ellipse, la scène et la pause. Dans le cas du sommaire, il y a par exemple la scène du frère aîné qui retourne en France. Cette scène est filmée en seize séquences qui montrent le départ du frère aîné. Les dispositions des plans sont raccourcies « pour éviter des détails jugés inutiles ou pour accélérer l'action » (*RC*, p. 118). Les plans sont mélangés entre les plans rapprochés et les plans éloignés. Tout d'abord, les plans rapprochés traduisent les émotions de la mère ; alors que les plans éloignés accélèrent l'histoire sans avoir à recourir à la parole. L'effet produit par le film est celui d'une accélération d'un plan à l'autre. Nous remarquons que les plans sans le discours du dialogue se résument plus facilement et servent de décor à une scène émotionnelle. Les plans, en profondeur de champ rapproché et éloigné, permettent d'identifier les observations entre le frère aîné et la mère. Ils se regardent en silence, la mère est émue et le frère aîné semble totalement indifférent à la situation. Quant aux romans de Marguerite Duras, la même scène revient dans le roman *L'Amant de la Chine du Nord* : « Sur le pont inférieur du bateau il y a le frère aîné » (*ACN*, p. 189). Comme dans le film, nous voyons la mère « tournée vers le bateau. On ne voit pas son visage. Elle se tourne. Elle vient vers les grilles » (*ACN*, p. 189). Cette séparation est également décrite à partir du regard de la mère et celle du frère aîné. On observe le frère aîné qui « regarde cette femme qui a honte, sa mère » (*ACN*, p. 189). Le bateau s'éloigne et le frère aîné quitte le pont, il ne regarde plus sa mère. Tandis que dans le dernier plan, la scène se termine sur le visage de la mère qui éclate en sanglots.

Dans le cas de l'ellipse, les auteurs Gaudreault et Jost, définissent qu'il y a « une suppression temporelle qui intervient entre deux actions ou bien deux séquences différentes » (*RC*, p. 119). Un exemple concret est le passage de la voix *off* qui interrompt la narration pour raconter les études que le Chinois a faites à Paris : « Il revient de Paris où il a fait de vagues études commerciales » (*A*, p. 42-43). Alors que le spectateur est renseigné sur le voyage du Chinois à Paris, il voit à l'écran, le fleuve du Mékong qui s'écoule tranquillement. Voilà une image qui donne l'impression d'un temps qui passe, rapprochant ainsi l'image à la parole. Le temps est ensuite mis

⁸⁶ La séquence est « un moment d'un film constituant une unité narrative, composée du regroupement de plusieurs plans. On parlera, par exemple, de la séquence de la poursuite, de la rencontre, du duel, de la fuite, de l'arrivée, des retrouvailles, etc. » (voir Gardies, 1993, p. 139).

à l'écart pour passer directement sur le plan suivant. L'image revient subitement se fixer sur la jeune fille et le Chinois qui sont accoudés sur le bord d'un bateau. Durant cette scène, l'utilisation de l'ellipse permet une accélération, puisqu'il faut raccourcir les événements inutiles. Dans *L'Amant*, l'ellipse est beaucoup plus utilisée lorsque la narratrice déléguée prend la parole. Par exemple, l'auteure ne rentre pas dans les détails, mais précise les faits vécus qui sont pertinents, tels que la guerre : « Je confonds le temps de la guerre avec le règne de mon frère aîné. [...] c'est pendant la guerre que mon petit frère est mort » (A, p. 75). Le film utilise ainsi la narratrice déléguée pour interpréter les événements passés sous silence, c'est-à-dire les événements moins signifiants.

Quant à la pause, la description dans l'image correspond au détail du mouvement de la caméra. Pour leur part, Gaudreault et Jost, notent que « les longues pauses descriptives ralentissent l'action principale » (RC, p. 117) ; ainsi, la caméra est strictement descriptive quand il est question du décor et de l'action. Ils nuancent donc que le mouvement de la caméra adopte un rythme plus lent pour des raisons purement esthétiques. L'exigence est liée, par exemple, à la description d'un paysage (voir *infra* fig. 6) et au mouvement du corps (voir *infra* fig. 7) qui sont utilisés comme point de repère pour déterminer les effets des longues pauses descriptives.



Figure 6 : Plan panoramique de Vietnam



Figure 7 : Gros plan du Chinois et la fille

Tout d'abord, la fonction du plan panoramique fait découvrir le décor esthétique ; il est généralement le plus fluide, car il illustre le visionnement d'un paysage. Prenons par exemple le début de *L'Amant*, en particulier la scène du Mékong, qui est représenté dans un plan panoramique. Le paysage est caractérisé par la rivière du Mékong, qui est accompagné par la musique du film.

De même, le plan panoramique revient plus loin dans le film pour montrer le paysage du Vietnam (fig. 6). Dans le film, les plans panoramiques ont pour effets de justifier les nombreuses rivières et la forêt de l'Indochine. Ainsi, le spectateur porte attention au décor de l'image, car le panoramique crée l'effet d'un ralentissement de l'histoire pour laisser le récit filmique décrire le paysage.

Par ailleurs, il apparaît donc que la pause descriptive est évoquée dans les gestes des personnages. *L'Amant* est un film qui relate tout d'abord le drame d'un amour passionné entre deux personnages. Il y a plusieurs scènes qui esthétisent le mouvement du corps telles les scènes d'amour (fig. 7). Dans ce cas, les scènes suscitent une certaine attirance. La pause descriptive ralentit le tempo pour décrire le mouvement du corps. Il est évident que la pause descriptive ressort dans les gros plans. Lorsque l'image est affichée en gros plan, le spectateur voit clairement le visage, ce qui lui permet de lire les sentiments des personnages. Dans la figure 7, nous observons le visage respectif des amants qui dévoile leur amour l'un pour l'autre. Il serait alors approprié dans la partie suivante de repérer l'effet du dialogue dans la pause descriptive.

Dans *L'Amant*, le gros plan est souvent utilisé, d'une part, pour les scènes de dialogue, d'autre part, pour les scènes d'amour. En ce qui concerne le dialogue dans *L'Amant de la Chine du Nord*, nous remarquons que le roman se rapproche plus du film que du roman de 1984, comme en témoigne cet extrait : « Par diversion sans doute, lentement, sans bruit, elle marche dans la garçonnière, elle regarde l'endroit meublé comme un hôtel de gare (ACN, p. 70). Cette partie du roman est adaptée de la même manière dans le film. La scène est composée principalement des plans américains⁸⁷; le spectateur observe la jeune fille qui passe devant le lit, elle s'arrête et son regard se promène aux alentours. Le plan américain, dans cette scène, est très utile car elle organise les dialogues entre les deux personnages. Le cadrage permet de capter à la fois, la conversation entre les amants et le mouvement de la jeune fille. D'ailleurs, nous trouvons que les scènes d'amour dans *L'Amant de la Chine du Nord* sont traduites à l'écran avec exactitude. On observe que l'histoire du roman de 1991 est plus proche de la narration du film que le roman original. Il se fait que le roman *L'Amant de la Chine du Nord* offre un dialogue plus approfondi que le film.

Quant à la scène, où la durée du récit est égale à la durée de l'histoire, elle respecte « toujours l'intégrité chronométrique des actions » représentées (RC, p. 118), c'est-à-dire que

⁸⁷ On parle de plan américain quand le « cadre d'un personnage est à mi-cuisses » (voir Gardies, 1993, p. 138).

l'action du récit filmique correspond au temps réel. Précisément, le temps du récit s'intéresse à cette immédiateté, on peut ainsi déduire que le second récit est une configuration temporelle instantanée. Ce qui signifie que le second récit s'ajuste à l'intégrité chronométrique conforme au temps du récit et de l'histoire. À titre d'exemple, le champ-contrechamp est évidemment l'exemple parfait de la scène filmique, car elle respecte la chronologie temporelle du récit et de l'histoire. Ainsi, la scène filmique est effectuée par la temporalité du second récit ; celui-ci représente la protagoniste dans le temps réel. La temporalité du second récit est déjà au présent, ce qui fait que les plans sont visualisés naturellement dans le temps réel de l'action. Cela dit, s'il s'avère très utile d'évaluer la fréquence temporelle en vue de comprendre les effets de la répétition dans le récit filmique.

3.7. La fréquence temporelle

Venons-en maintenant à la notion de la fréquence temporelle. Nous envisageons dans cette partie de repérer la répétition des événements dans le récit. Tout d'abord, la fréquence temporelle de *L'Amant* est itérative (RC, p. 123). À cet égard, la répétition se voit dans les séquences comme celles de l'action des personnages. Dans le film, les gestes se répètent pour montrer une certaine « habitude » dans l'histoire. Gaudreault et Jost croient que « les raccords peuvent aussi construire un récit itératif sans l'aide des mots. [...] Grâce à de magnifiques raccords sur le mouvement, ce sont en fait des gestes effectués par des personnes différentes qui sont enchaînées [...] pour signifier la répétition indéfinie d'une action » (RC, p. 124). Il y a plusieurs cas où l'on évoque la même action, dans le film *L'Amant*. Nous suggérons par exemple les scènes d'amour. Il y a un total de cinq scènes, bien entendu, celles-ci sont répandues pour harmoniser l'ambiance du film. On précise que le récit reste singulier, même si l'histoire est multipliée dans l'action pour créer de l'intensité. Le spectateur, quant à lui, a l'impression que la répétition de l'acte est une habitude ou devient *l'habitude*. Tel est le point de vue de Gaudreault et de Jost, qui affirment que : « ces suites de plans ne signifient pas autre chose que : “Voici comment, d'habitude, ce couple fait l'amour” (et non tel jour ou tel moment particulier) » (RC, p. 124). Dans ce cas, le film est représenté par des images qui répètent les mêmes actions. À cet égard, le spectateur est habitué à voir l'acte sexuel qui facilite ainsi son interaction avec l'histoire. En même temps, on peut observer que la

représentation des images répétées fait écho à la relation sexuelle du couple qui est vouée à l'échec. De même, Duras nous parle de cette habitude dans son premier roman : « [La jeune fille et le Chinois] [vont] encore chaque jour dans la garçonnière de Cholen. Il [fait] comme d'habitude, pendant tout un temps il [fait] comme d'habitude, il me [douche] avec l'eau des jarres et il me [porte] sur le lit. Il [vient] près de moi [...] » (A, p. 128). Dans le roman, il y a une répétition délibérée des mêmes mots. Contrairement au roman, le film interprète la répétition par l'action des personnages.

Par ailleurs, le narratrice déléguée utilise encore la répétition dans le discours verbal, comme l'exemple suivant le confirme : « Nous sommes des amants. Chaque jour nous retournons à la garçonnière. Nous ne pouvons pas nous arrêter d'aimer » (A, p. 76). La narratrice du film nous apprend que « chaque jour » la fille et le Chinois se rencontrent dans la garçonnière. En effet, il est mentionné « chaque jour » pour suggérer une continuation de l'acte, sans avoir à le montrer. Cependant, nous notons que cet extrait a été modifié dans le récit filmique. Dans le roman *L'Amant*, la narratrice dit plutôt « Nous retournons à la garçonnière. Nous sommes des amants. Nous ne pouvons pas nous arrêter d'aimer » (A, p. 76) et dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la narratrice dit : « La garçonnière. C'est une autre nuit, un autre jour » (ACN, p. 81). Il est évident que dire simplement « nous retournons à la garçonnière » (A, p. 76) ne met pas l'accent sur la fréquence de l'acte, mais plutôt sur l'acte d'aimer. En fait, le roman de 1984 fait allusion à une seule rencontre alors que le film altère le dialogue pour prévenir le spectateur qu'il devra s'attendre à d'autres scènes pareilles. Il est entendu que « chaque jour » fait référence au temps qui s'écoule dans le récit filmique. L'acte est ainsi répété dans le futur, qui devient tantôt une habitude. L'idée au fond est d'évoquer des scènes qui se répètent sans fin.

Pour conclure, la genèse de cette étude vise à élaborer une méthode d'analyse spécifique sur l'approche cinématographique. Dans un premier temps, nous évaluons que l'image est généralement représentée par une spécificité de montage à l'usage de la narration et de la voix *off* au cinéma. Dans un second temps, nous analysons le point de vue et le cadre temporel du récit filmique. En effet, nous remarquons que dans le film de Jean-Jacques Annaud, le spectateur observe l'histoire dans un cadre semi-subjectif. Dans ce cas particulier, le spectateur profite de cette position avantageuse pour s'intégrer dans la narration du film. Il est en effet clair que l'étude présentée ici est une comparaison entre le roman de Marguerite Duras et le film d'Annaud qui se

concentre sur une méthode d'équivalence. Rappelons que la narration de Duras ne suit pas l'ordre chronologique, contrairement au film, celui-ci se traduit par un *flash-back* pour garder une certaine cohérence. L'auteure comme le cinéaste montre que le passé peut intervenir au milieu d'un récit au présent. La traduction est possible grâce à l'aide du narrateur témoin ; le spectateur arrive à comprendre le lien entre le passé et le présent. De cette analyse détaillée, on passe ainsi à la troisième section de notre étude. Nous suggérons dans le chapitre suivant une analyse du projet de la transposition intersémiotique. Dans le cadre de ce sujet, on analysera les conceptions de l'intersémiotique pour arriver à de nouvelles pratiques de l'écriture filmique.

Chapitre III

Le roman cinématographique : *L'Amant de la Chine du Nord*

Dans le présent chapitre, nous tentons de redéfinir les recherches narratologiques et cinématographiques en vue de développer un nouveau raisonnement orienté vers une écriture visuelle. Quant à l'adaptation cinématographique, que ce soit du roman, de la bande dessinée, du théâtre ou d'un scénario, il s'agit d'une rencontre nécessaire entre l'écrit et le visuel. Précisons que le langage écrit et le langage visuel maintiennent leur caractère propre et peuvent être étudiés séparément. Nous allons cependant explorer le genre narratif peu étudié qu'est le roman cinématographique et les procédures d'interaction entre le récit écrit et le récit filmique. Nous procéderons ainsi en deux temps. Premièrement, nous analyserons la nature et l'évolution de l'interaction entre l'écriture et le cinéma durassien. À ce sujet, nous distinguerons les bases théoriques de la traduction à partir des travaux de Roman Jakobson. Conjointement, il s'avère nécessaire de relever les modifications du film et celui du cinéma moderne ainsi que la place du spectateur. Puis dans un second temps, nous envisagerons la réinvention du récit écrit. Pour valider les résultats de cette recherche, il serait intéressant de renouveler l'étude de la narration cinématographique, en s'appuyant sur la lecture du roman *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras.

1. La traduction intersémiotique

La traduction, selon Roman Jakobson, représente trois types d'interprétation d'un signe linguistique, soit la traduction intralinguale, la traduction interlinguale et la traduction intersémiotique. Pour la présente étude de cas, nous nous concentrerons exclusivement sur la traduction intersémiotique. Plus spécifiquement, nous allons comparer la traduction entre les récits littéraires et les récits filmiques. Les travaux de Jakobson définissent la traduction intersémiotique telle que « l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques »⁸⁸. Ce qui revient à dire que le code linguistique du premier système se transpose

⁸⁸ Roman Jakobson. *Aspects linguistiques de la traduction*, In : *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 233.

dans un autre code non linguistique pour représenter un message linguistique dans un autre système de signes. Tel est le point de vue de Jakobson qui affirme que le passage d'un médium à l'autre suppose une équivalence. Il faut ainsi prendre en compte les équivalences et les différences qui s'entretiennent dans la mise en œuvre de la traduction. En effet, la traduction intersémiotique est un instrument particulièrement utile pour permettre toute transposition interprétative entre les différents signes de systèmes de communications. Il ressort des études de Jakobson une proposition effectivement novatrice : la considération des transpositions entre autres systèmes que celle du discours écrit. Nous verrons dans la partie suivante comment l'étude de la transposition peut donner naissance à de nouveaux types d'interprétations langagiers. Il est en effet clair que les travaux de Roman Jakobson ont influencé positivement les arts dans différents domaines. Ainsi, il serait donc intéressant d'envisager les propos de l'auteur Leo H. Hoek qui fait progresser l'étude de la traduction intersémiotique et surpasse les travaux de son prédécesseur.

1.1. La transposition intersémiotique

Le livre de Leo H. Hoek est le prolongement naturel des travaux de Roman Jakobson (1963) et d'Aron Kibédi Varga (1989)⁸⁹. Il reprend la problématique en élargissant le passage de la transposition entre le texte et l'image. Nous nous appuyons sur son œuvre intitulée *Rhétorique et image : textes en hommage à A. Kibédi Varga*⁹⁰, en particulier sur le chapitre *La transposition intersémiotique*. Dans un premier temps, Hoek s'interroge sur la compatibilité et dans un second temps, sur la complémentarité entre le texte et l'image. Les travaux de Hoek portent ici plus spécifiquement sur deux catégories : la primauté de l'image et la primauté du texte. Tout d'abord, on observe la primauté de l'image quand « la relation [texte-image] est instaurée à partir du discours verbal ; il s'agit donc d'une relation orientée : le texte présuppose l'image »⁹¹. Dans ce cas, l'image occupe une position supérieure au texte, c'est-à-dire que le discours verbal se

⁸⁹ Aron Kibédi Varga. *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1989.

⁹⁰ Leo H. Hoek et Kees Meerhoff. *Rhétorique et image : textes en hommage à A. Kibédi Varga : La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique*, Amsterdam – Atlanta Ga, *La Révolution dans les lettres*, Éditions Rodopi, 1995, p. 65-79.

⁹¹ Leo H. Hoek et Kees Meerhoff. *Rhétorique et image*, *op. cit.*, p. 67.

concentre sur le texte dans l'image. La bande dessinée est un bon exemple de coordination esthétique entre l'image et le texte.

En revanche, la primauté du texte « implique que la transposition se fait du texte à l'image ; celle-ci présuppose le texte qui l'inspire : un texte littéraire souvent, se trouve à l'origine de l'image »⁹². Dans ce cas, le texte occupe une position centrale ; l'image complète le texte et l'explique. De même, les images nous tiennent captifs littéralement dans l'histoire. À cet égard, le texte se trouve ainsi au croisement de deux systèmes de communication ; il opère à la fois la lisibilité et la visibilité du texte. Alors le texte ne se fixe plus seulement au mot, mais s'en remet aussi à l'image. Au fil de la lecture, le lecteur se crée des images mentales à l'aide de sa propre perception du texte. Les images mentales sont ainsi rectifiées quand ces images sont en présence d'une image du texte. Cependant, il apparaît donc que la combinaison des images dans le texte limite l'interprétation du texte. Le lecteur ne fait plus appel à son imagination puisqu'une représentation lui est imposée. Le lecteur, quant à lui, interprète ses propres connaissances sur le texte à partir des images. De même, il n'a pas à s'imaginer l'objet décrit, car les images clarifient et complètent le texte.

Hoek finit par faire une distinction très nette entre les deux systèmes de communication. Il affirme que la transposition texte-image du discours premier au discours second subit forcément un changement inévitable : « la transposition de l'écrit à l'image aboutit à deux œuvres différentes, réalisées selon deux médiums différents. [...] Entre le texte et l'image il existe alors une relation d'intertextualité transmédiatique »⁹³. Selon Hoek, la notion d'intertextualité transmédiatique suppose alors une relation entre différents systèmes de signes de communication. Il ajoute que « dans la transposition intersémiotique, le discours primaire — image ou texte — fonctionne automatiquement et souvent injustement comme norme d'évaluation absolue par rapport au discours secondaire »⁹⁴. Hoek explique que le discours primaire, dans notre cas le roman, sert de repère pour évoquer les équivalences narratives du discours secondaire, dans notre cas le film adapté. En effet, dans une adaptation cinématographique, le lecteur a naturellement tendance à critiquer le film adapté par rapport à la fidélité au texte. Une adaptation qui ne s'éloigne pas trop de son discours premier a plus de chance d'accomplir une simple traduction intersémiotique.

⁹² Leo H. Hoek et Kees Meerhoff. *Rhétorique et image*, op. cit., p. 71.

⁹³ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 72-73.

En outre, Claude Bremond (1964)⁹⁵ souligne que deux systèmes langagiers mis en relation racontent précisément la même histoire :

[Le roman] se laisse transporter de l'une à l'autre sans rien perdre de ses propriétés essentielles [...]. [Le roman] peut être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu. Ce sont des mots qu'on lit, ce sont des images qu'on voit, ce sont des gestes qu'on déchiffre, mais à travers eux c'est une histoire qu'on suit, et ce peut être la même histoire⁹⁶.

Pour Bremond, les relations intersémiotiques se fondent sur les liens possibles entre le roman et le film. Il ne faut pas perdre les propriétés essentielles qui permettent de raconter la même histoire. Autrement dit, les relations intersémiotiques empruntent au roman les mots et au cinéma les images qui permet de communiquer le même langage qui est tantôt la même histoire. Le lien s'avère notamment nécessaire afin de permettre au spectateur d'acquérir une connaissance générale du roman, même s'il ne connaît pas forcément tous les détails précis de l'histoire. En l'occurrence, il est intéressant de mettre en lumière les modifications qui ont pu changer l'esthétique du roman *L'Amant*.

1.2. Les altérations du roman au film

Nous allons donc nous appuyer sur l'adaptation de Jean-Jacques Annaud pour évaluer les ajustements et les modifications possibles sur le plan filmique. Tout d'abord, les événements racontés dans le roman nécessitent un montage plus logique que le film. En effet, plusieurs passages du livre sont quasiment autonomes. Le cinéaste ainsi doit choisir les thèmes du roman qui lui paraissent prioritaires. Voici donc très précisément le but qu'Annaud vise : il se propose de présenter une expérience émouvante. Dans le film, le thème principal est la relation amoureuse entre la jeune fille et le Chinois et son influence sur la famille. Contrairement au roman, l'histoire d'amour est une émancipation de la cellule familiale. Dans le cas d'une scène traditionnelle, la toile de fond de l'histoire se déroule autour de la famille. Il est évident que la jeune fille cherche à fuir le climat toxique de sa famille. De plus, la tension familiale est également présente dans le film. En effet, dans la première scène familiale, le cinéaste fait allusion à une famille traditionnelle

⁹⁵ Bremond Claude. *Le message narratif*, In : *Communications*, coll. « Recherches sémiologiques », Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 4-32.

⁹⁶ Bremond Claude. *Le message narratif*, *op. cit.*, p. 4.

qui se trouve réunie pour le repas. Il filme attentivement, dans un plan américain large, l'interaction de la famille. Il semble pourtant que cette image nous raconte une autre histoire. En effet, la tension s'exacerbe entre la narratrice et son frère aîné : « [La jeune fille] di[t] : je [veux] que tu meures » (A, p. 95). La tension augmente graduellement après cette déclaration jusqu'au point d'assumer le déclin qui déclenchera une violence explosive plus loin dans l'histoire.

Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coup de poing, elle me gifle, elle me déshabille, elle s'approche de moi, elle sent mon corps, mon linge, elle dit qu'elle trouve le parfum de l'homme chinois, elle va plus avant, elle regarde s'il y a des taches suspectes sur le linge et elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée. (A, p. 71)

Dans cette scène, la mère est furieuse d'apprendre que sa fille couche avec un Chinois. La mère, prise par la rage à la suite de cette découverte, frappe la jeune fille. Dans le roman, la mère est la figure monstrueuse ; elle est caractérisée comme une femme inadaptée qui endure la misère et souffre de la folie. La jeune fille est alors victime d'une mère provocatrice qui « hurle », « frappe » et « gifle ». Par contre, cette scène est interprétée autrement dans le film. Les rôles de la mère et du frère aîné sont inversés. Dans le film, c'est le frère aîné qui frappe la jeune fille. Évidemment, le frère aîné est le monstre de la famille puisqu'il assume les caractéristiques du méchant dès le commencement. Nous supposons qu'Annaud réserve le rôle du méchant au frère aîné pour accentuer à la fois la tension familiale, mais aussi pour créer une séparation entre la famille et la jeune fille. Dans ce cas, la rivalité fraternelle est plus crédible, car cette tension poussera la fille à entamer la relation avec le Chinois. À cet égard, le rôle de la mère doit être modifié pour s'ajuster à un nouveau rôle dans l'histoire. Elle est caractérisée alors comme une mère absente de la vie de ses enfants. Cela nécessite donc une réflexion sur les effets de ces changements. Nous remarquons que les éléments modifiés dans le film permettent de raconter une nouvelle version de l'histoire. Il nous semble que les modifications cinématographiques changent inévitablement l'histoire de *L'Amant*. Il est, bien sûr, raconté au spectateur une différente version de l'histoire dans l'espoir de le séduire. L'effet qui se produit sur le spectateur est alors l'acceptation totale de cette nouvelle version de l'histoire qu'on lui raconte.

De surcroît, les passages du roman doivent être éludés afin de garder la logique du film. Annaud choisit d'évoquer uniquement les événements qui se sont produits durant la rencontre. Par contre, rappelons que les événements dans le roman ne suivent pas nécessairement le même ordre. Dans *L'Amant*, le rapport entre les événements n'est pas toujours expliqué et certains événements

sont répétés plusieurs fois. Dans ce cas, les événements moins importants sont occultés au moyen de l'ellipse filmique. Ian Lockerbie⁹⁷ explique que : « [dans] le langage cinématographique, l'ellipse est un procédé plus abrupt et plus abstrait qu'il ne l'est dans la littérature »⁹⁸. Lockerbie note que les ellipses sont difficilement disposées dans le film par le risque de perdre le spectateur. Donc Annaud prend le choix d'omettre certains thèmes du roman pour garder seulement l'essentiel. On ajoute également les remarques d'Aron Kibédi Varga⁹⁹ qui analyse les différentes caractéristiques entre le texte et le film :

Pour un film tiré d'un roman, les lois générales de la narratologie sont respectées dans les deux cas : développement vers un dénouement, avec ou sans *flashback*, rapports entre les personnages, etc., mais les choses se compliquent dès que le cinéaste aborde le problème de la description, description géographique des lieux, description psychologique des personnages (leur motivation)¹⁰⁰.

Varga évalue qu'une partie du problème réside dans la complexité de la description visuelle et psychologique du texte. Cela dit, il faut suivre la logique du texte et notamment respecter la narration du récit. Le cinéma possède un langage spécifique alors les descriptions longues d'un roman doivent être transposées dans de longs plans à l'écran. Lockerbie, quant à lui, note que « les longues séquences représentent la continuité, les moments vides (exemple : la caméra qui s'attarde sur les mouvements, une lenteur attentive »¹⁰¹. Il est évident que les longs plans-séquence imitent la description romanesque. À la différence du roman, le film se sert des plans étirés pour accentuer le vide dans les actions. Le rythme lent des longs plans-séquence représente non seulement le mouvement de la réalité, mais correspond aussi à « ces moments de vague oubli »¹⁰². On parle pour l'instant de la représentation *instantanée* de l'image et la disposition d'une action continue. Dans le film, Annaud cherche à simplifier le traitement visuel et à réduire l'action à l'essentiel. Il y a plusieurs plans ralentis qui suggèrent l'étirement du temps pour mettre en valeur l'esthétique du film, tel que le décor extérieur, les costumes et le mouvement des personnages.

D'autre part, nous dirigeons notre attention vers une nouvelle question : quel est le rapport entre les textes littéraires et celles des images filmiques ? Pour répondre à cette question, il faut,

⁹⁷ Ian Lockerbie. « Cinéma et littérature : Quelques aspects du réalisme Flaubert et les néo-réalistes », In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (AIEF), Paris, n° 20, 1968, p. 207-219.

⁹⁸ Ian Lockerbie. « Cinéma et littérature », *art. cit.*, p. 213.

⁹⁹ Aron Kibédi Varga. « Pragmatique de la traduction », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, 1997, p. 428-436.

¹⁰⁰ Aron Kibédi Varga. « Pragmatique de la traduction », *art. cit.*, p. 429.

¹⁰¹ Ian Lockerbie. « Cinéma et littérature », *art. cit.*, p. 213.

¹⁰² *Ibid.*, p. 214.

avant tout, comprendre qu'on propose en fait une approche dans le cadre de l'entre-écriture des genres narratifs. En effet, la vérification théorique de notre hypothèse examinera les équivalences qui s'entretiennent entre les systèmes langagiers, dans la perspective de renouveler le texte littéraire. Le passage du récit écrit au film est un projet de transformation. L'exercice de la transposition est possible si l'écriture transforme les paragraphes et le discours du texte dans le but de trouver les équivalences à l'autre système langagier. Nous pouvons donc plus loin tenter de proposer un nouveau système langagier qui permet la progression d'une relation intersémiotique entre le langage écrit et le langage cinématographique.

Nous sommes donc forcés de revenir sur la question de la représentation du réel dans le cinéma. Dans un film, le spectateur s'identifie aux personnages, car les images deviennent un miroir de ses actions. Cela dit, il nous paraît important d'examiner les nouvelles méthodes du cinéma qui invite l'interaction du spectateur. Dans la partie suivante, nous constatons que le cinéma réel présente ultérieurement une nouvelle réflexion aux études cinématographiques. Il nous semble essentiel de définir le projet réaliste du cinéma.

2. Le cinéma moderne

Le cinéma montre la perception qui est conçue pour capter le réel. La perception permet en effet une représentation des objets réels à travers l'image. À ce propos, le cinéma est donc l'art de notre pensée sur la réalité. Selon Marcel Martin, « l'image du cinéma est en effet par essence une réalité en mouvement »¹⁰³. Martin reconnaît que le mouvement de la caméra est essentiellement un système de continuité qui transmet une représentation des apparences. Les principes du réalisme se renforcent dans cette nouvelle pensée, qui met l'accent sur le mouvement de la caméra et le discours plutôt que sur le contenu.

Nous nous appuyons principalement sur un courant cinématographique qui apporte une contribution significative au cinéma français dans les années 1930. Il nous est d'abord nécessaire de mentionner les théoriciens cinéastes qui ont fait avancer et modernisé le cinéma français. Nous citons en exemple quelques noms importants — Jean Renoir, Marcel Carné, Jean Vigo et Julien

¹⁰³ Marcel Martin. *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, 1962, p. 19.

Duvivier — qui ont révolutionné le réalisme au cinéma. Le courant cinématographique est influencé par la littérature naturaliste qui cherche à montrer un cinéma moderne. Dans les années trente, les metteurs en scène et les producteurs cherchent à montrer le désordre social. Ils produisent des films tragiques caractérisés par des personnages maudits qui sont souvent des exclus. Selon Paul Claudel¹⁰⁴, le réalisme poétique contribue alors à dessiner le monde dans son état pur : « le caractère essentiel de l'image filmique qui est à la fois "réaliste" du fait qu'elle reproduit d'une certaine façon les apparences concrètes et individualisées des choses et "poétique" du fait qu'elle les enrichit d'une signification symbolique et tire d'elles un sens caché au-delà des apparences »¹⁰⁵. Selon Claudel, le réalisme poétique contribue à naturaliser le récit filmique par les apparences du monde. Il y a notamment une importance pour le dialogue. Le cinéma emploie plus de dialogue pour rapporter les pensées des personnages. Le dialogue de scène permet notamment d'ajouter plus de détails possibles sur la scène. Dans le film *L'Amant*, les extraits qui sont lus par la voix *off* de Jeanne Moreau livrent précisément des détails supplémentaires. D'autant plus, la majorité des extraits du roman original sont adaptées en dialogues. Cependant, il n'en reste pas moins que le film reste partagé entre les dialogues des personnages ainsi que la voix *off*. Pour *L'Amant de la Chine du Nord*, le roman-film contient plusieurs dialogues de style direct, alors le discours vient ainsi rapporter le moment de l'action, afin de capter la réalité de la conversation.

Dans les années cinquante se forme le mouvement la « Nouvelle Vague »¹⁰⁶, un regroupement de la nouvelle génération des cinéastes français, tels que François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Cabrol et Alain Resnais. Ces réalisateurs contemporains cherchent, d'un côté, à faire évoluer les méthodes opératoires du cinéma français et de l'autre, à pousser la production des films indépendants. La Nouvelle Vague s'éloigne également du cinéma hollywoodien et cherche plutôt à produire des films à des coûts raisonnables. Les cinéastes veulent capter le monde tel qu'il est sans rien cacher. De ce fait, le mouvement de la Nouvelle Vague est envisagé comme un avancement vers une réinvention du cinéma français. Malgré cela, tout aussi rapidement qu'il commence, le mouvement prend fin en 1961. Cependant, les jeunes cinéastes

¹⁰⁴ Paul Claudel. « Le réalisme poétique à l'écran », In : *Séquences* : la revue du cinéma, n° 21, 1960, p. 12-16.

¹⁰⁵ Paul Claudel. « Le réalisme poétique à l'écran », *art. cit.*, p. 12.

¹⁰⁶ Nous soulignons que ce mouvement a pris naissance à cause de la crise du cinéma. À travers la Nouvelle Vague, il se manifeste de nouveaux réalisateurs indépendants qui veulent rendre le cinéma plus « normal » en réduisant les coûts. D'autres tentent de « naturaliser » le cinéma en produisant des films de la réalité immédiate. (voir Morin, 1961, p. 139-141).

n'ont pas assez de soutien pour maintenir le mouvement alors ils perdent l'élan. Toutefois, grâce à ce mouvement, il s'établit de nouvelles conceptions du cinéma français qui cherchent à révolutionner les règles classiques de l'époque. Nous constatons que la posture de La Nouvelle Vague est légèrement comparable à celle du Nouveau Roman dans le sens où le mouvement veut s'écarter des règles classiques. Il est donc fort possible de constater qu'il y a un rapport entre le courant de la Nouvelle Vague et l'œuvre *L'Amant* de Marguerite Duras¹⁰⁷. Le style littéraire de Duras est accentué par la réduction syntaxique qui en effet décrit l'écriture immédiate. En plus, Duras cherche à amplifier le texte par l'utilisation de la description visuelle. L'auteure tente de naturaliser le texte pour produire un espace littéraire qui se lit, qui se regarde ainsi que s'écoute dans la pensée du lecteur. Dans ce sens, les mots se transforment en images au cours de la lecture. Le lecteur adopte une nouvelle perception qui crée une certaine image et rythme dans le texte.

À cet égard, nous explorons ainsi en quoi le courant de la Nouvelle Vague a influencé la production du film *L'Amant*. Tout d'abord, le film est une représentation visuelle purement réaliste¹⁰⁸. Les dispositions filmiques du réel requièrent que le film soit presque entièrement tourné vers le décor naturel, le monde extérieur, doté d'un dialogue simple ou improvisé et que l'histoire soit plus simplifiée. Dans les dernières années, le montage de l'atmosphère extérieure est une mise en scène significative dans les films réalistes. Considérons les commentaires de Magali Vogin qui souligne que le cinéaste doit « recréer un monde plus vrai que le vrai, afin de mieux pouvoir le déformer. Ainsi, le visuel du film a une nature hybride, il se fonde sur un objet réel et historique, reconstruit et donc manipulé, pour devenir authentique »¹⁰⁹. Vogin explique qu'à l'esprit de réinventer le réel, il faut tenir compte de toutes les formes « naturelles » dont le cinéma dispose, que ce soit du tournage à l'extérieur ou de la représentation authentique d'un objet. Le réalisme au cinéma se traduit par l'effort de transmettre une l'image authentique à l'œil de l'observateur. Dans ce cas, le film d'Annaud recrée un monde réel, en fait, il construit une atmosphère naturelle. Le paysage, la

¹⁰⁷ Tomasz Strozynski. « La réception de Marguerite Duras en Pologne », In : *Benjamin Cieslak et Yve Beigel* (éd.), Marguerite Duras. L'existence passionnée. Actes du colloque de Potsdam, 18-24 avril 2005, n° 13-31, Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, 2005, p. 91.

¹⁰⁸ Frédéric Gimello-Mesplomb. *Enjeux et stratégies de la politique de soutien au cinéma français. Un exemple : La Nouvelle Vague : économie politique et symboles*, Thèse de doctorat, sous la direction de Guy Chapouillié, Paris, Université de Toulouse 2, 2000. 390 p.

¹⁰⁹ Magali Vogin. « Un cas particulier de réécriture : l'adaptation cinématographique. L'exemple du Guépard », In : *Cahiers d'études romanes*, n° 24, France, 2011, p. 371-387, publié le 15 janvier 2013. [En ligne], consulté le 4 juillet 2019, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1061>

lumière et le fleuve sont les éléments naturels les plus récurrents dans le film. En ce qui concerne les scènes filmées à l'extérieur, Annaud peint un décor naturel et culturel de l'Indochine. Le roman de Duras dispose déjà un discours visuel qui facilite la transposition des objets réels dans le film. Le roman recouvre plusieurs longues descriptions sur les routes, les fleuves, la végétation tropicale, la pluie, les villages et les paysans. Il en résulte que, les pratiques du réalisme poétique et la nouvelle vague permettent au public cible de mieux s'identifier à l'image. Le cinéma contemporain se veut à l'égard du texte, d'un côté, un instrument de pensée et de l'autre, un outil de création. À cet égard, nous distinguons alors les effets qui déterminent la participation du spectateur dans le film.

3. La place du spectateur

Ce que nous envisageons ici, avant tout, c'est de constater la réceptivité du spectateur et, par extension, d'étudier l'expérience visuelle de l'image. Le rapport entre le spectateur et l'image se caractérise à partir de nombreuses modalités filmiques disposées de manière à montrer une expérience plaisante. Tout d'abord, il est entendu que le spectateur entretient une relation interactive avec le film. L'interaction avec le spectateur est à la base du film d'Annaud, surtout lorsque la narratrice déléguée parle. Il est évident que la voix *off* du film « a pour effet de modifier l'activité du spectateur [...] »¹¹⁰. Ce que Jost entend par « modifier » est que le discours oral est une activité qui est immédiatement influencée par celui auquel il est adressé. Si l'on s'entend pour dire qu'il y a une relation entre le spectateur et le narrateur, l'interaction s'effectue à partir des regards et du discours oral. La voix *off* décrit une situation qui ainsi invite la participation active du spectateur. Cependant, il est possible que le spectateur se perde pendant le visionnement du film. Il risque de faire des pauses mentales qui conséquemment peuvent nuire à son interaction. À ce moment, le spectateur perd la motivation, ce qui diminue ainsi la possibilité de comprendre le déroulement de l'histoire, les changements temporels ou même les modifications visuelles.

Nous considérons que le problème du manque d'interaction est causé par certains facteurs : un spectateur inattentif, une adaptation ratée ou un spectateur qui ne possède pas la compétence

¹¹⁰ François Jost. *L'œil-caméra, op. cit.*, p. 82.

lexicale et encyclopédique suffisante pour décoder le film. Quelle que soit la raison, il est clair que cette déficience a un effet sur l'expérience du spectateur. Pour maintenir cette relation, le cinéaste doit avoir recours à la voix *off* pour faire parler les images. Nous rappelons que le discours verbal du film *L'Amant* est fidèlement transposé, ce qui facilite l'interaction entre le narrateur et le spectateur ; alors la capacité à juger des images est compromise. L'impact de l'image sur la perception est renforcé dorénavant par la voix qui lui parle. À cet égard, le spectateur juge plutôt l'esthétique du film qui est le décor de l'image. Le spectateur doit percevoir le film adapté en tant qu'une œuvre d'art autonome. En outre, Ian Lockerbie explique que « le lecteur n'est pas invité à interroger [le personnage], mais simplement à le regarder vivre dans les instants concrets et immédiats de sa vie »¹¹¹. Pour Lockerbie, le spectateur est simplement invité à interagir avec les images pour se projeter directement dans l'histoire. Nous examinons alors dans la dernière partie de cette étude l'avenir du langage écrit en relation avec le langage visuel.

4. L'écriture visuelle

Les textes durassiens se qualifient à juste titre d'écriture hybride, mélangée entre deux genres narratifs. Il est en effet clair que ses textes explorent une pensée moderne dans la littérature. Il y a plus qu'une pensée littéraire dans les œuvres de Marguerite Duras. La pensée de l'auteure est reliée littéralement au texte, mais aussi à la représentation d'un discours visuel. Ainsi, l'auteure pousse sa réflexion littéraire afin d'analyser le texte de théâtre et celui du cinéma. Les autres formes d'écriture l'aident ainsi à développer et à faire progresser sa conscience moderne de la littérature.

Les œuvres de Marguerite Duras accordent progressivement plus de place à l'écriture cinématographique. Au cours de sa carrière, elle écrit le scénario de *Hiroshima mon amour*¹¹² et compose le film *India Song*¹¹³. Les films de Duras passent avant tout par le discours ; elle propose une image qui est fondée sur le visuel de la sonorité. Ainsi, il apparaît donc que les romans de Duras n'ignorent pas l'idée que le système du récit se rapproche au système filmique. Ils sont

¹¹¹ Ian Lockerbie. « Cinéma et littérature », *art. cit.*, p. 212.

¹¹² Marguerite Duras. *Hiroshima mon amour : Scénario et dialogues*, Paris, Gallimard, 1959.

¹¹³ Marguerite Duras. *India Song*, Paris, Sunchild Production, Les Films Armorial, 120 min.

précisément fondés sur un système de signes qui est en mesure de métisser le langage pour créer un nouveau discours. Pour Duras, le cinéma est une fuite ; elle a su comment lier les deux genres pour singulariser ses œuvres cinématographiques. Selon Duras, le cinéma est un travail de création, mais c'est au spectateur qu'il revient d'inventer l'histoire. De surcroît, le cinéma doit avoir recours à diverses techniques filmiques pour faire parler le dialogue romanesque. À titre d'exemple, le regard des personnages est un thème important dans les romans de Duras et il l'est d'autant plus au cinéma. Nous jugeons précisément l'importance accordée à la matérialisation des œuvres durassiennes qui décrivent ce qui n'est pas toujours montré sur l'écran. L'adaptation d'un roman au cinéma correspond naturellement au discours oral pour transposer l'œuvre littéraire. Dans ce contexte, nous portons notre intérêt à l'entre-écriture du roman cinématographique *L'Amant de la Chine du Nord*, ce qui justifiera à la fin le langage hétérogène des romans de Marguerite Duras.

4.1. Le roman cinématographique

Il apparaît donc que la narration de *L'Amant de la Chine du Nord* mélange deux formes de discours : le discours écrit et le discours visuel. Il est en effet clair que le roman cinématographique utilise une double narration : la narration écrite et la narration cinématographique. Le récit est alors raconté à partir de deux opérations, dont l'une révèle les événements de l'histoire et l'autre présente le montage de l'histoire. Le roman cinématographique s'intéresse au passage d'un système à l'autre qui s'effectue à travers l'équivalence entre deux genres narratifs.

L'Amant de la Chine du Nord raconte la même histoire qui pourtant se lit comme un film. Il est relativement important de comprendre les notions de la narratologie et de la monstration pour distinguer leur rôle dans le roman cinématographique. Considérons pour exemple les descriptions longues du roman de 1991 qui décrivent la mise en place narrative comme s'il s'agissait d'une scène filmique. Dans ce cas, la description narrative s'en remet au discours visuel pour construire la mise en scène, telle que le regard et l'action d'un personnage. En effet, la narration filmique amplifie l'interaction avec le spectateur. Le roman cinématographique fait vivre au spectateur une expérience réelle. Dès lors, il convient de se situer ici dans un espace intermédiaire qui vise avant tout à rendre compte du texte, avec l'usage d'un code non linguistique qui est celui du discours visuel. Il importe d'envisager le texte littéraire comme un modèle qui est constitué de différents

codes et discours qui se mêlent et se transforment au fur et à mesure de leur application. Le rôle du film d'Annaud dans ce texte est perçu comme un composant complémentaire essentiel au réseau narratif du roman. De là se dégage un travail de variation entre l'écrit et l'image qui subit des modifications grâce à cette approche d'équivalence.

Bien que la narratrice déléguée reste toujours externe dans *L'Amant de la Chine du Nord*, il paraît donc que chaque événement est décrit d'un point de vue invisible capable de pénétrer et de rapporter les pensées des personnages. Contrairement au film, la narratrice de *L'Amant de la Chine du Nord* est l'unique véhicule du texte. En outre, la narration n'alterne plus entre la première personne et la troisième personne. La narratrice ne dit jamais « je », mais « l'Enfant » ; le locuteur assiste comme témoin oculaire pour rapporter les événements comme si ceux-ci se déroulent devant ses propres yeux. Ainsi, le point de vue externe a pour effet de faire ressortir la vision de la jeune fille et les observations des autres personnages comme au cinéma. En ce qui concerne la réception du lecteur, celui-ci a l'impression de participer directement au récit filmique.

Nous nous penchons ainsi sur les travaux de François Jost¹¹⁴ pour approfondir notre étude. Tel est le point de vue de Jost, qui affirme que « les pronoms, les déictiques, les signes de ponctuation sont des indicateurs irremplaçables pour repérer celui qui parle. Un simple adverbe (*ici, aujourd'hui*), même s'il est placé dans un texte à la troisième personne, renvoie forcément à un narrateur invisible [...] »¹¹⁵. Pour Jost, le texte contient des indicateurs grammaticaux qui articulent les registres du discours. Prenons par exemple la citation suivante : « La jeune fille, dans le film, dans ce livre ici, on l'appellera l'Enfant » (*ACN*, p. 21). Dans ce passage, la narratrice qui parle est présentée par la déictique « ici » ; celui-ci est évoqué par le locuteur pour présenter la mise en scène. Il y a également le pronom personnel « on » qui suggère une focalisation de la caméra par rapport aux personnages. Il est en effet évident que la distanciation entre la narratrice et la jeune fille « l'Enfant » est intentionnelle. Dans cette perspective, la narratrice est utilisée pour rapporter l'histoire de manière indirecte pour créer cette distance afin d'interpréter l'histoire (« c'est en 1930. C'est le quartier français », *ACN*, p. 18) et décrire le mouvement de la caméra

¹¹⁴ François Jost. « Narration(s) : en deçà et au-delà », In : *Communications*, n° 38, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 192-212.

¹¹⁵ François Jost. « Narration(s) : en deçà et au-delà », *art. cit.*, p. 192.

« devant nous quelque marche » (ACN, p. 18). La narration verbale diversifie le dialogue et favorise davantage une lecture interactive.

4.2. Les références implicites et explicites

Alors il convient de souligner que les ponctuations filmiques sont évoquées dans *L'Amant de la Chine du Nord* pour rapporter l'espace cinématographique. À ce sujet, nous voudrions attirer l'attention sur les remarques d'Anne-Marie Baron qui apporte des éclaircissements sur l'influence du cinéma dans la littérature.

Langage hétérogène entre tous, puisqu[e] [le cinéma] combine des images et des sons, informés par des codes. Comment peut-il « traduire » un langage aussi différent de lui que celui de la littérature ? D'une part, peut-on répondre, on sait depuis Platon que le texte écrit peut être lui-même hétérogène. Combinant narration et « monstration », récit et *ekphrasis*, retour en arrière et anticipation, l'épopée homérique a ouvert la voie à cette mise en scène¹¹⁶.

Baron note que la littérature est, surtout, une combinaison de code. Elle souligne que la traduction langagière se fait à partir des codes iconiques. Ils installent des traits distincts dans l'écriture qui ainsi permet à un autre système langagier de s'imposer pour créer un nouveau discours. Baron note que la combinaison entre la narration et la monstration permet « d'ouvrir cette voie à cette mise en scène ». Les remarques que nous venons de faire nous ramènent effectivement à l'écriture de Marguerite Duras. En d'autres termes, les codes visuels renvoient à un savoir à la fois implicite et explicite, dans le cadre du roman filmique.

Pour les références implicites, c'est ainsi qu'au regard des personnages que s'exprime le langage cinématographique. Donc les regards dans le roman évoquent ce que le personnage voit, mais aussi décrivent le déroulement de l'action. Prenons par exemple la scène de la jeune fille qui se regarde dans l'entrée du restaurant :

Elle se regarde. Elle se voit. Elle voit le chapeau d'homme en feutre bois de rose au large ruban noir, les souliers noirs éculés avec les strass, le rouge à lèvres excessif du bac de la rencontre. Elle se regarde elle — elle s'est approchée de son image. Elle s'approche encore. Ne se reconnaît pas bien. (ACN, p. 84)

Dans ce passage, la narratrice déléguée est utilisée pour rapporter ses observations sur la jeune fille : « elle se regarde. Elle se voit ». De plus, le lecteur-spectateur est renseigné sur les

¹¹⁶ Anne-Marie Baron. *Romans français du XIXe siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*, op. cit., p. 23.

observations de la narratrice-protagoniste. Elle observe « le chapeau », « les souliers noirs » ainsi que « le rouge à lèvres ». Les codes visuels, dans ce cas, sont insérés implicitement pour décrire le mouvement de la caméra et aussi pour ne pas interrompre la narration. Dans cette scène, le lecteur a cette impression d'être immergé dans une lecture filmique : « elle s'approche encore », mais au contraire, ce sont les codes iconiques qui articulent le mouvement de l'histoire.

En ce qui concerne les références explicites, elles sont insérées directement dans le texte ou dans les notes de bas de page. Voici par exemple une référence cinématographique qui est explicitement présente dans le texte : « L'enfant. Elle est seule dans l'image. [...] la caméra [quitte] le lit, elle [va] vers la fenêtre, s'arrêt [e] là, aux persiennes fermées » (ACN, p. 76). Dans cette scène, le champ visuel de la caméra « quitte le lit » et « s'arrête là ». Nous notons que le déictique « là » est une indication spatio-temporelle ; un adverbe de temps qui est utilisé pour définir le temps et l'espace par rapport à la situation de l'énonciation. Donc il est juste de dire que les déictiques ont un effet réel et visuel sur le texte. Par ailleurs, les codes visuels sont explicitement présents dans les notes de bas de page. Ils sont éparpillés à travers l'ensemble du roman, d'une part, pour que l'auteur rectifie certaines scènes, d'autre part, pour apporter des précisions sur le montage du film. On peut citer quelques exemples qui en témoignent : « En cas de cinéma on [a] le choix. Ou bien on reste sur le visage de la mère qui raconte sans voir. Ou bien on voit la table et les enfants *racontés* par la mère. L'auteur préfère cette dernière proposition » (ACN, p. 28), « En cas de film la caméra est sur l'enfant » (ACN, p. 88), ainsi qu'« [e]n cas de film tout se pass [e] ainsi par le regard [...]. [La caméra] ne filme que les gens, c'est-à-dire la solitude de chacun [...]. Les plans d'ensemble, ici, ce n'est pas la peine parce que l'ensemble, ici, n'existe pas » (ACN, p. 166). Il est donc clair que les notes de bas de pages sont consacrées à l'usage filmique et sont censées expliquer le montage et l'action du film. À cet égard, les notes de bas de page expriment plutôt les propositions de l'auteur. Contrairement à *L'Amant*, l'auteur n'explique aucune des marques filmiques, mais il va sans dire que le premier roman est une œuvre visuelle. Ainsi, notre recherche nous conduit à aborder les multiples rencontres entre les œuvres littéraires de Marguerite Duras et l'adaptation filmique de Jean-Jacques Annaud. L'analyse nous conduira, dans un second temps, à évaluer l'équivalence mutuelle entre l'écriture de Duras et le film d'Annaud.

4.3. Entre *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*

Nous suggérons, dans la mise en lumière du texte, les raisons qui ont poussé la réécriture de *L'Amant*. À la lumière de cette étude comparative, *L'Amant de la Chine du Nord* est un roman considéré comme un texte hybride ; une forme où l'écriture se partage avec un autre genre narratif. Dans les premières pages du roman, Marguerite Duras signale que « c'est un livre. C'est un film » (ACN, p. 17). Dans cet extrait, Duras revient sur le récit *L'Amant*. Elle réécrit cette histoire dans un nouveau discours qui est à la fois raconté dans un langage écrit et dans un langage visuel. *L'Amant de la Chine du Nord* est un récit orienté sur l'histoire de 1984 et aussi sur les perceptions du film.

Dans un premier lieu, le texte s'ouvre, après quelques phrases liminaires, sur la définition de son origine : « J'ai écrit l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'[est] pas encore là dans *L'Amant* [...] » (ACN, p. 11). En effet, Marguerite Duras, explique qu'il a fallu du temps pour revisiter le roman de 1984. Il y a environ huit ans qui s'écoulent entre la publication du premier roman et le second roman. Pendant ce temps, Duras se plonge dans une relecture du récit premier ; elle veut réévaluer ce qui a été oublié. Nous constatons précisément qu'il s'agit d'un retour sur l'attente et la reconstruction, qui marque l'originalité de *L'Amant de la Chine du Nord* face au premier roman. C'est seulement après huit ans qu'elle se permet de raconter ces souvenirs ; il est finalement possible à cet égard de raconter le second récit.

Quant à la comparaison des deux romans, Duras fait plusieurs aller-retour successifs dans le second roman pour éclaircir les modifications. Les références de *L'Amant de la Chine du Nord* proposent alors une version différente tout en gardant la même histoire et les personnages. *L'Amant de la Chine du Nord* réussit à coupler le roman de 1984 et son adaptation cinématographique. Nous rappelons que l'écriture est intrinsèquement hétérogène puisque le code linguistique peut partager le même code ou même un code non linguistique. Nous arrivons ainsi à constater que les deux pratiques, la forme écrite et la forme imagée, fusionnent pour ne pas limiter la narration romanesque. Dans la partie suivante, nous explorons le renouvellement fondamental du langage visuel.

4.4. Entre le film *L'Amant* et les deux romans

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, il apparaît que le roman de 1984 est constamment inséré ou, à quelques occasions, comparé au film de Jean-Jacques Annaud. À titre d'exemple, la narratrice compare les personnages du film au roman : « De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre [...] il est un peu différent de celui du livre » (ACN, p. 35). Ensuite à la page suivante, la narratrice mentionne que l'enfant du premier roman « est restée celle du livre » (ACN, p. 36). Plus loin, la narratrice compare aussi le discours verbal du premier roman : « dans le premier livre [la jeune fille] [a] dit que le bruit de la ville [est] si proche qu'on [entend] son frottement contre les persiennes » (ACN, p. 78). On constate que *L'Amant de la Chine du Nord* est un texte qui a permis à l'auteure d'insérer des réflexions sur sa conception de la narration du récit premier, du film et celui du récit second. Il convient alors de mentionner un passage qui aborde les trois œuvres en même temps : « [La jeune fille] le [dit] encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le [dit]. Et encore elle le dit ici » (ACN, p. 79). Dans cet extrait, le message principal est le discours qui se répète d'abord dans *L'Amant*, ensuite dans le film ainsi qu'« ici » dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Le roman second se permet de décrire et d'expliquer le roman original ainsi que l'adaptation cinématographique. On considère donc le récit second comme un ensemble d'éléments comparatifs sur lesquels le roman est écrit dans une description d'un autre roman. Nous examinerons maintenant comment les récits de Marguerite Duras privilégient une écriture de plus en plus hybride.

4.5. Entre le film et *L'Amant de la Chine du Nord*

Nous suggérons que la narration littéraire soit interprétée comme un croisement à langagier intersémiotique. À ce propos, Roland Barthes affirme dans ses termes que « le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances »¹¹⁷. L'objectif, selon Barthes, est de créer un système langagier universel qui peut s'intégrer aux différents niveaux de la communication. Selon Barthes,

¹¹⁷ Roland Barthes. *Introduction à l'analyse structurale des récits*, In : *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27.

ce qu'il faut retenir est uniquement le langage. Ainsi, il faut chercher les équivalences du langage premier qui sont ensuite transposées dans le langage second. Nous distinguons donc que le texte littéraire est une expression de la diversité. Elle fonctionne mieux en relation avec les autres domaines. Il y a plusieurs créations nouvelles que partagent d'autres médiums comme le roman western qui se réfère au film western. Compte tenu du nombre croissant des textes intersémiotiques, nous affirmons l'importance de l'usage du texte comme un passage d'une unité linguistique à l'autre.

Il convient alors de noter que le film *L'Amant* et le roman cinématographique *L'Amant de la Chine du Nord* partagent également certains éléments d'équivalences. Il y a par exemple les longues descriptions narratives qui sont équivalentes aux plans longs dans le film. En fait, la description est le procédé narratif qui permet d'interpeller les équivalences entre l'écrit et l'image. À cet égard, nous voudrions accentuer sur le fait qu'il y a un certain schéma narratif que l'auteure opère : à chaque paragraphe, la première phrase est généralement courte, sans verbe, qui mentionne le lieu de l'action sans trop aller en détail. Voici deux extraits qui le précisent : « C'est la cour de la pension Lyautey. La lumière est moins vive. C'est le soir » (ACN, p. 52) ainsi que « La garçonne. C'est une autre nuit, un autre jour » (ACN, p. 80). Les phrases interprètent la mise en scène de l'événement comme dans un film. Souvent l'auteure prend cette occasion pour indiquer le temps, dans le premier extrait « c'est le soir » et dans le second c'est « un autre jour ». Elle ajoute également des précisions sur l'éclairage comme dans une scène de film « la lumière est moins vive ». Comme nous le voyons, les phrases d'introduction interprètent le décor de la scène. Les phrases sont courtes pour ainsi suggérer la précipitation au lecteur. Les paragraphes sont séparés par des espaces blancs qui font allusion à une disposition séquentielle au cinéma. Dans ce contexte, les paragraphes s'articulent comme des descriptions visuelles. Nous poursuivons ce rapport sur le dialogue pour indiquer que le roman cinématographique utilise également un dialogue simple qui articule les mots comme dans le film. Dans ce cas, le discours du roman imite le discours filmique pour rapporter les conversations comme dans un film.

Le tournage à l'extérieur rajoute également une atmosphère authentique à l'image. De même, ce décor naturel se trouve également dans *L'Amant de la Chine du Nord* (ACN, p. 233-235). Dans le roman, le texte décrit d'une telle manière qu'il a un impact sur l'esthétique de la réception du lecteur. Alors, le lecteur perçoit les descriptions du décor naturel comme dans un plan

filmique. On en profite pour mentionner qu'il y a une configuration similaire de la description du fleuve dans le film. Le décor imagé du fleuve ouvre la scène sur la jeune fille accoudée sur le bord d'un bateau : « C'est le fleuve. C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres. Du Fleuve. » (ACN, p. 35). À cet égard, on suppose que le langage littéraire se transpose en un langage cinématographique « si le roman [...] et son adaptation filmique ont en commun la narrativité, ils restent irréductibles quant à leur écriture. Dans cette perspective, le texte littéraire peut tirer profit de son rapport comparatif avec le film (et réciproquement) »¹¹⁸. Selon André Gardies, la narrativité est l'équivalence qui permet ce passage entre l'écrit et le film. À cet égard, nous soutenons que les romans de Duras et le film ont en commun les enjeux de la narrativité. Il importe d'examiner par le truchement de la narrativité si l'écriture durassienne est un style qui vise à être transposé dans un langage universel.

Pour conclure, nous nous demandons si l'écriture durassienne permet le passage de l'écrit à l'image. Nous affirmons avec conviction que c'est grâce à la voix *off* du film que se produit le point de contact avec le roman *L'Amant*. Dans le film, il est plus difficile de voir les perceptions et les pensées des personnages, comme André Gardies le souligne : « Je suis au cinéma : je vois, j'entends et "ça" me raconte »¹¹⁹. Effectivement, le « ça » est la voix qui parle par le procès de l'énonciation. Ainsi, la voix *off* est utilisée pour rapporter des informations complémentaires à l'image et également des explications. Prenons par exemple la scène du restaurant chinois quand la voix *off* va jusqu'à critiquer l'action des personnages. La famille de la jeune fille et le Chinois mangent en silence, personne ne parle, ainsi, la voix raconte ses observations : « Ils mangent "exagérément". Ils mangent "pareil" tous les quatre, même l'enfant » (ACN, p. 154). Il y a une distance qui s'installe à chaque moment que la voix prend la parole. Elle met plus de détails dans chaque situation, mais aussi ajoute des éclaircissements à l'image. Dans l'extrait, la narratrice déléguée met alors l'accent sur le comportement de la famille : « Ils mangent exagérément. Ils mangent pareil ». Nous sommes ici dans la description de l'image. Les phrases de *L'Amant de la Chine du Nord* sont en outre articulées comme des plans filmiques. Il est donc évident que le roman est écrit dans un langage hybride. Donc le roman filmique change les modalités de la réception à partir des expressions et des perceptions qui se veulent visuelles et acoustiques. Dans le film, Annaud attire l'attention du spectateur par la voix qui, dorénavant, exprime la logique du récit.

¹¹⁸ André Gardies. *Le récit filmique, op. cit.*, p. 50.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

L'écriture poétique de Marguerite Duras reste authentique grâce au narrateur témoin, car sans tenir compte de la voix *off* le film s'éloignerait complètement du roman. Il y a raison de croire, à cause de l'écriture durassienne que le film a pu naturellement garder certaines expressions narratives. Compte tenu de toutes ces particularités, on pourra discerner plus clairement que le roman cinématographique manipule un langage hybride capable de livrer une expérience moderne pour son lecteur.

Conclusion

Cette recherche avait pour but d'analyser les particularités entre la production littéraire et filmique de l'œuvre de Marguerite Duras. Les deux œuvres *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) de Marguerite Duras ont en commun une écriture visuelle. Nous avons examiné ainsi plus attentivement le cas de la transposition du roman *L'Amant* (1984) dans le film intitulé *L'Amant* (1992) de Jean-Jacques Annaud. Dans cette étude comparative, l'étude de la transposition a permis d'identifier, dans un premier temps, la différence qui existe entre le roman et le film, dans un second temps, les éléments d'équivalences entre la narration romanesque et la narration filmique.

La relation entre le roman et le film montre précisément une écriture inventive. Dans ce contexte, nous nous demandons, avant tout, si la narration romanesque se transpose dans la monstration filmique ? La réponse à cette question est plus complexe qu'elle n'y paraît et change selon les méthodes appliquées. Le présent travail a montré qu'une adaptation cinématographique ne présente pas nécessairement un film fidèle à la lettre ; il cherche plutôt à montrer les éléments d'équivalences afin de se réinventer. Nous avons poussé la recherche un peu plus loin dans le deuxième chapitre pour examiner comment une image raconte une histoire. Nous avons enfin, à partir de cette transposition, exploré une nouvelle dimension littéraire qui est le roman cinématographique. Les objectifs de notre étude consistent à apporter plus de précision sur le cadre général de la littérature et celui du cinéma ainsi que d'effectuer une étude prospective, en particulier, de montrer les corrélations que possèdent ces systèmes langagiers par rapport au texte.

Le chapitre 1 récapitule les grandes lignes de l'étude de la narratologie, et en grande partie sa méthodologie à partir des travaux de Gérard Genette et de Mieke Bal. Nous avons proposé que le terme « adaptation » soit remplacé par « réinvention » dans le but de présenter une pensée plus ouverte sur la traduction. Pour situer l'écriture durassienne, il convient de mener une analyse sur l'étude de la narratologie. À ce propos, le premier chapitre a pour but de montrer en quoi les œuvres de Marguerite Duras émanent des textes modernes. Nous avons analysé, dans un premier temps, le mode narratif de la voix du récit. Dans *L'Amant*, les énoncés narratifs sont rapprochés ou éloignés de l'histoire. Le récit à ce moment utilise plusieurs narrateurs qui sont intercalés dans le récit. Cependant, on remarque que cette alternance narrative interrompt le

déroulement de l'histoire. Dans ce contexte, il est difficile de reconnaître la voix qui est utilisée pour rapporter le discours narratif. Nous avons observé ensuite la technique de la focalisation narrative. Il s'agit des différents types de focalisations selon les distinctions de Gérard Genette et les ajustements proposés par Mieke Bal. Pour leur part, Genette et Bal sont arrivés à une conclusion différente sur le fonctionnement de la focalisation. Bal, quant à elle, contredit Genette en disant que le point de vue n'est pas toujours rapporté par un foyer. Nous nous sommes attachés ainsi à la position de Mieke Bal qui remet en cause les techniques de la focalisation de Genette. Dans ce contexte, Bal retravaille le modèle de Genette pour offrir un changement sur la perception narrative. Elle suggère que la focalisation se rattache notamment à une vision. En outre, nous avons porté notre attention sur la temporalité narrative dans les œuvres de Duras. L'écriture durassienne influence non seulement la temporalité spatiale mais aussi l'ordre du récit. Dans les romans, le temps de la narration change constamment entre le présent et le passé. Autrement dit, il y a deux récits qui se croisent et qui racontent la même l'histoire. Nous avons montré qu'une double temporalité risque toutefois de ne pas être une traduction fidèle à cause des limites de la disposition de l'image, du mouvement de chaque image ainsi que de l'espace-temporel des plans. Contrairement au roman, la structure temporelle d'un film est plus logique que le roman. Dans l'adaptation cinématographique, Jean-Jacques Annaud s'est engagé à recréer le temps de l'histoire pour simplifier la disposition des scènes.

Nous avons examiné ensuite les éléments qui motivent un texte descriptif. Il importe dans cette partie d'aborder la description dans les textes de Marguerite Duras pour déterminer les relations qui se sont entretenues entre le texte et le lecteur. Nous avons évalué tout d'abord l'importance de la description et nous avons démontré ainsi comment elle se situe au cœur de *L'Amant*. À cet égard, il est primordial de relever l'intérêt du lecteur pour mettre en lumière les éléments qui ont permis la motivation de la lecture. Donc l'interaction du lecteur avec le texte est motivée par sa connaissance et sa compétence encyclopédique du texte. Cela dit, nous avons constaté que la description a un effet significatif sur le lecteur. À ce propos, la description est effectivement un outil d'amplification, c'est-à-dire une technique littéraire qui facilite la compréhension du texte. Dominique Denes souligne que la grande différence entre *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* est que le second récit est « un texte qui, initialement, est conçu comme le scénario de *L'Amant*, film à faire. D'abord organisé en séquences, cadrages et mouvements de la caméra, il devient, au fil des pages, une variation sur l'histoire de l'amant, ni

tout à fait la même ni tout fait une autre »¹²⁰. Selon Denes, il n'est pas erroné de supposer que *L'Amant de la Chine du Nord* est un roman cinématographique. L'histoire est fidèlement racontée, mais Duras rajoute certaines descriptions cinématographiques qu'elle juge nécessaires.

Au chapitre 2, nous avons poussé davantage notre exploration en nous interrogeant sur le récit filmique et son fonctionnement méthodologique. Pour ce faire, nous avons eu recours aux théories d'André Gaudreault et de François Jost qui ont remis en question la narration cinématographique. Ils ont retravaillé la méthode narratologique pour ainsi créer la narration filmique. C'est dans cette perspective que nous avons tenté, en premier lieu, d'évaluer comment le film raconte l'histoire de *L'Amant*. Dans un second temps, s'ajoute un autre facteur qui est particulièrement important dans l'étude cinématographique, celui de la voix *off*. Il nous a suffi de porter notre attention sur la disposition des plans filmiques afin d'étudier comment le roman *L'Amant* de Marguerite Duras est matérialisé en outre dans l'adaptation cinématographique de Jean-Jacques Annaud.

De plus, nous avons montré, dans ce chapitre, en quoi la focalisation au cinéma a contribué au développement de l'interaction entre le spectateur et le personnage. Dans le film, le champ visuel de la caméra est devisé en deux points de vue, chacun reflétant un point focal différent. Le mouvement de la caméra filme en majorité le point de vue de la protagoniste-narratrice. Nous avons remarqué que l'action tourne entièrement autour de la jeune fille. Il faut aussi noter que le cinéaste a choisi de montrer la caméra à l'extérieur du champ de vision de la protagoniste-narratrice. Dans cette optique, l'angle de la caméra se promène dans une position invisible ; la caméra est libre de suivre la jeune fille ou de ne pas la joindre. Ainsi le film d'Annaud a réussi à créer une atmosphère sensuelle qui raconte une histoire intime par le champ du regard. Nous avons examiné en outre la temporalité cinématographique. Au cinéma, le temps est attribué à une durée précise aux plans du film. Selon cette durée, il se peut que la temporalité de l'image se confonde avec la temporalité de l'histoire. Dans le film de Jean-Jacques Annaud, l'interaction entre les deux temps exige une certaine cohérence. Alors que contrairement au roman, le film est conçu de sorte que l'histoire revient à la scène initiale du film. De cette manière, les plans filmiques respectent l'ordre temporel du récit.

¹²⁰Dominique Denes. *Étude sur Marguerite Duras, L'Amant*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Résonances », 1997, p. 16.

Notre étude comporte toutefois des limites qu'il convient de mentionner. Les limites concernent d'abord, l'expérience du spectateur, dans le cadre de la perspective. Lucie Roy note que « le cinéma est le lieu d'une perception « "pro-jetée" »¹²¹, ce qui veut dire que la perception cinématographique est en quelque sorte réglée et fixée par la caméra. De surcroît, cette perception va jusqu'au point de retenir intentionnellement le spectateur dans l'espace et le temps qu'il occupe¹²². Donc il faut avouer que la liberté d'interprétation au cinéma est un échec. L'image impose son propre sens et son point de vue esthétique. Le théoricien Julio Moreno¹²³ exprime ses réserves en soutenant que le cinéma est une technique qui montre sans forcément raconter : « *The film does not narrate, but rather it places the spectator directly without intermediaries, in the presence of the facts narrated* »¹²⁴. Pour Moreno, le cinéma ne raconte pas tout à fait comme le roman. Le cinéma semble raconter dans l'espérance de persuader le spectateur par son esthétique filmique. La deuxième observation sur les limites de l'adaptation concerne le problème du discours narratif dans le cinéma.

Dans l'adaptation cinématographique, il arrive que certains éléments restent non filmables¹²⁵. Il existe des expressions du discours narratif qui sont difficiles à traduire. L'écriture durassienne communique en un langage courant, en voici deux exemples : « Oui, c'est ça » (A, p. 42) et « comme cela » (A, p. 19, 30, 31). Dans ce cas, l'image doit justifier oralement les expressions qui insistent sur le discours de la pensée. Bien entendu, dans une situation comme celle-ci, le roman de Marguerite Duras se présente comme un défi à l'adaptation cinématographique. L'œuvre d'art communique un discours mélangé entre deux genres narratifs. L'adaptation cinématographique d'Annaud, quant à elle, est plus traditionnelle que le roman *L'Amant*. Le cinéaste utilise la voix *off* pour ainsi rapporter le discours courant.

Nous avons évalué dans le chapitre 3 la transposition intersémiotique dans le roman *L'Amant de la Chine du Nord*. Nous avons remarqué que le roman *L'Amant* et l'adaptation cinématographique se sont croisés sans cesse. De ce fait, le roman cinématographique a fait appel

¹²¹ Lucie Roy. « La "vraie-res-semblance" au cinéma », In : Revue *Cinémas*, vol. 10, no°1, 1999, p. 113.

¹²² *Ibid.*, p. 115.

¹²³ Julio Moreno. « Subjective Cinema: And the problem of Film in the First Person », In: *The Quarterly of film, Radio and television*, vol. 7, n° 4, University of California Press, 1953, p. 341-358.

¹²⁴ « Le film ne raconte pas, mais il place le spectateur directement sans intermédiaires, en présence des faits relatés » (notre traduction).

¹²⁵ Jacqueline Viswanathan. « Une histoire racontée en images ? », In : *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1987 p. 72-81.

à deux systèmes de communication : le langage écrit et le langage filmique. Nous sommes parvenus alors à montrer qu'il s'agit d'un système d'échange entre les deux genres. Pour expliquer cette relation d'équivalence, nous nous sommes rapportés aux modifications du film pour évaluer les fonctions propres de l'intersémiotité des textes littéraires de Marguerite Duras ainsi qu'à l'adaptation.

Nous sommes arrivés à la conclusion que l'écriture et le cinéma demandent une étude conjointe pour résoudre les problèmes de l'équivalence entre les genres. Nous soutenons que les textes littéraires communiquent effectivement un langage universel capable de se traduire dans d'autres systèmes de communication. Il faut établir une comparaison malgré les contraintes narratives. Nous avons analysé dans cette étude qu'au fur et à mesure que la relation entre le texte et l'image se développe ; il se produit des changements. Le récit *L'Amant* est traduit autrement dans le récit filmique. On a constaté que ces changements correspondent à une nécessité intentionnelle de simplifier la narration du film. Nous avons donc pu aisément en déduire que les possibilités d'équivalences sont limitées à cause du style littéraire de l'auteur. Plus précisément, la focalisation ainsi que la temporalité du texte sont les grands facteurs qui génèrent ces changements et ces contraintes. Dans ce contexte, les modifications dans le film sont inévitables vu que le récit filmique respecte une structure narrative plus simple que le roman de Marguerite Duras. L'aspect le plus difficile à transposer au cinéma est la temporalité. Contrairement à ce roman fragmenté, le film doit respecter une linéarité temporelle dans le récit filmique. De plus, nous avons plus loin établi que les équivalences entre le roman et film se présentent à partir de la description, c'est-à-dire par le regard et par les gestes des personnages. En fait, l'image a besoin du texte afin de décrire l'image et plus tard, de raconter l'histoire. Le film d'Annaud vise à montrer la réalité de l'image non pas par le détail verbal, mais plutôt par la disposition du champ des personnages et le mouvement des acteurs. En ce qui concerne le lecteur-spectateur, nous avons réalisé que le film est fort bien plus marquant dans notre pensée à cause de l'impact de l'image et de la parole. En effet, le lecteur-spectateur ne peut pas se détacher du narrateur témoin qui interprète l'histoire, ce qui est vrai dans les deux romans. Se crée ainsi une totale dépendance envers ce narrateur témoin pour raconter la suite des événements. À cet égard, le lecteur-spectateur adopte tout simplement la nouvelle version de l'histoire de *L'Amant*.

Il serait donc intéressant de renouveler l'étude de l'adaptation auprès des nouvelles approches qui offrent une perspective originale sur l'étude de l'entre-écriture ; les liens qui s'échangent entre la littérature, le théâtre, le cinéma, la peinture ainsi que l'œuvre musicale. Ainsi, nous avons envisagé une écriture capable de se transposer dans d'autres systèmes de communication. Nous jetons ainsi un regard sur l'avenir de la création littéraire.

Marguerite Duras propose une écriture nouvelle qui cherche à s'exprimer de manière urgente. Cela dit, il est possible de constater que le style littéraire de l'auteure fait plus que « raconter une histoire ». Ce que nous envisageons n'est plus tant l'histoire d'un roman ou celle d'un film, mais plutôt la manière dont une histoire est racontée. Nous suggérons donc de renouveler les arts et de s'interroger sur l'hybridation des genres narratifs. La création d'un nouveau langage qui est spécifiquement interrelié à l'écriture et qui est fondé sur une discipline d'emprunt. Une discipline qui permet notamment un passage de l'un à l'autre en combinant deux arts pour ainsi former un nouveau genre narratif. Cette nouvelle notion vise à promouvoir de nouveaux textes littéraires. Les nouveaux genres tels que le « photo-roman »¹²⁶ qui est la rencontre entre le roman et la photographique, le « ciné-roman »¹²⁷ qui est la rencontre entre le cinéma et le roman, la « ciné-peinture »¹²⁸ qui est la rencontre entre le cinéma et la peinture. De même, il y a la peinture et la littérature qui sont liées dans la culture littéraire. Cette nouvelle autonomie de l'écriture visuelle vis-à-vis du texte s'ouvre à un langage hétérogène qui provoque ainsi l'exploration de nouvelles études sur l'hybridation dans le genre narratif.

La rencontre entre le texte et l'image serait certainement un énorme début de l'étude hybride. Cependant, l'étude présentée ici mérite d'être approfondie par des recherches plus poussées. La deuxième phase exploratoire suggère une réflexion sur la notion d'hybridation de divers genres narratifs. Nous rappelons que la comparaison méthodologique entre la narration romanesque de l'écriture durassienne et la narration cinématographique de Jean-Jacques Annaud a permis de distinguer le style littéraire de l'auteur. Il est notamment important de préciser enfin que, dans le contexte de l'interactivité du récit, la division entre les genres narratifs est omise et de fortes réflexions favoriseront certainement une étude conjointe entre les genres. Si c'est le cas, il

¹²⁶ Aron Kibédi Varga. « Le photo-roman et l'avant-garde », In : *Rapports. Het Franse Boek*, vol. 55, 1985, p. 181-184.

¹²⁷ Alain Virmaux et Odette Virmaux. *Un genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, Edilig, coll. « Médiathèque », 1983.

¹²⁸ Giovanni Lista. *Cinéma et photographie futuriste*, Paris, Skira-Flammarion, 2008.

est juste de dire que la façon dont on raconte une histoire sera différente. Les auteurs comme Marguerite Duras retravaillent leur style pour se réinventer par l'écriture. Mais surtout, cette réinvention littéraire met en évidence l'exploration d'une écriture fluide à la rencontre des autres genres.

Bibliographie

1. Œuvres à l'étude

ANNAUD, Jean-Jacques [réalisateur] (1992), *L'Amant*, Renn Productions/ Burrill Productions/ Films A2, 103 min.

DURAS, Marguerite (1984), *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit.

DURAS, Marguerite (1991), *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard.

2. Corpus secondaires

GARDIES, André (1993), *Le récit filmique*, Paris, Éditions Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires ».

GAUDREAU, André et JOST, François (1990), *Le Récit cinématographique*, Paris, Éditions Nathan.

3. Études des œuvres de Marguerite Duras

DENES, Dominique (1997), *Étude sur Marguerite Duras, L'Amant*, Paris, Éditions Ellipses, coll. « Résonances ».

MIGUET-OLLAGNIER, Marie (1999), *L'Amant de la Chine du Nord de Marguerite Duras : contre L'Amant de Jean-Jacques Annaud*, In : *Littérature et cinéma, Écrire l'image*. dir. Jean-Bernard Vray, Saint-Etienne, C.I.E.R.E.C. (Travaux XCVII), Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 16-23.

STROZYNSLD, Tomasz (2005), « La réception de Marguerite Duras en Pologne », In : *Benjamin Cieslak et Yve Beigel* (éd.), *Marguerite Duras. L'existence passionnée. Actes du colloque de Potsdam, 18-24 avril 2005*, n° 13-31, Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, p. 90-97.

4. Références théoriques et méthodologiques de la narratologie

BAL, Mieke (2009), *Narratology: Introduction to the theory of narration*, Toronto, University of Toronto Press, 3^e édition.

BARTHES, Roland (1966), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, In : *Communications*, n° 8, Paris, Éditions du Seuil, p. 1-27.

- BREMOND, Claude (1964), *Le message narratif*, In : *Communications*, coll. « Recherches sémiologiques », Paris, Éditions du Seuil, p. 4-32.
- CLERC, Jeanne-Marie (1993), *Littérature et cinéma*, Paris, Éditions Nathan.
- CLERC, Jeanne-Marie et CARCAUD-MACAIRE, Monique (2004), *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Édition Klincksieck.
- COUTURIER, Maurice (1995), *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil.
- DUJARDIN, Édouard (1931), *Le Monologue intérieur*, Paris, Éditions Messin.
- GENETTE, Gérard (1972), *Discours du récit, Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 71-73.
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- GHAVIMI, Mahvash et BASIRZADEH, Elham (2014), « La description et sa place primordiale dans le récit », In : *Poétique*, n° 4, p. 41-55.
- HAMON, Philippe (1993), *Du Descriptif*, Paris, Éditions Hachette Supérieur.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit.
- VARGA, Aron Kibédi (1985), « Le photo-roman et l'avant-garde », In : *Rapports. Het Franse Boek*, vol. 55, p. 181-184.
- VARGA, Aron Kibédi (1989), *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, coll. « Philosophie et langage ».
- VARGA, Aron Kibédi (1997), « Pragmatique de la traduction », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, p. 428-436.
- VIRMAUX, Alain et VIRMAUX, Odette (1983), *Un genre nouveau : le ciné-roman*, Paris, Edilig, coll. « Médiathèque ».

5. Références théories et méthodologiques de la cinématographie

- ASTRUC, Alexandre (1948), « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », Paris, In : *L'Écran français*, n° 144, p. 324-328.
- BARON, Anne-Marie (2008), *Romans français du XIXe siècle à l'écran : problèmes de l'adaptation*, Paris, coll. « Cahier Romantique », n° 14, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- BAZIN, André (1959), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, tome II : *Le cinéma est les autres arts*, Paris, Éditions du Cerf.
- BERNAS, Steven (2001), *L'écrivain au cinéma*, Paris, Éditions L'Harmanttan, coll. « Champs visuels ».

- CLAUDEL, Paul (1960), « Le réalisme poétique à l'écran », In : *Séquences : la revue du cinéma*, n° 21, p. 12-16.
- FEYDER, Jacques (1925), *Transposition visuelle*, Paris, In : *Les Cahiers du mois*, Cinéma, n°s 16-17, p. 67-71.
- GAUDREAULT, André (1980), « Temporalité et narrativité : Le cinéma des premiers temps (1895-1908) », In : *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, Québec, p. 109-139.
- GAUDREAULT, André (1999), *Du littéraire au filmique*, Paris/Québec, Armand Colin/Nota Bene.
- JOST, François (1983), « Narration(s) : en deçà et au-delà », In : *Communications*, n° 38, Paris, Éditions du Seuil, p. 192-212.
- JOST, François, (1987), *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- LISTA, Giovanni (2008), *Cinéma et photographie futuriste*, Paris, Skira-Flammarion.
- LOCKERBIE, Ian (1968), « Cinéma et littérature : Quelques aspects du réalisme Flaubert et les néo-réalistes », In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (AIEF), Paris, n° 20, p. 207-219.
- MARCUS, Millicent (1993), *Filming by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- MARTIN, Marcel (1962), *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf.
- GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric (2000), *Enjeux et stratégies de la politique de soutien au cinéma français. Un exemple : La Nouvelle Vague : économie politique et symboles*, Thèse de doctorat, sous la direction de Guy Chapouillié, Paris, Université de Toulouse 2, 390 p.
- METZ, Christian (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Édition Klincksieck.
- MORENO, Julio (1953), « Subjective Cinema: And the problem of Film in the First Person », In: *The Quarterly of film, Radio and television*, vol. 7, n° 4, University of California Press, p. 341-358.
- ROY, Lucie (1999), « La “ vraie-res-semblance ” au cinéma », In : *Revue Cinémas*, vol. 10, n° 1, p. 111–129.

VANOYE, Francis (1989), *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Éditions Nathan.

VISWANATHAN, Jacqueline (1987), « Une histoire racontée en images ? », In : *Études françaises*, vol. 22, n° 3, p. 72-81.

VISY, Gilles (2003), *Le Colonel Chabert au cinéma*, Paris, Éditions Publibook.

VOGIN, Magali (2011), « Un cas particulier de réécriture : l'adaptation cinématographique. L'exemple du Guépard », In : *Cahiers d'études romanes*, n° 24, France, p. 371-387, publié le 15 janvier 2013. [En ligne] consulté le 04 juillet 2019, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/1061>

VRAY, Jean-Bernard (1999), *Littérature et cinéma : Écrire l'image*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

6. Entretiens

ASSOULINE, Pierre (1997), *Jean-Luc Godard : « Heureusement qu'on a les livres et les films »*, *L'Express*, publié le 1^{er} mai. [En ligne], consulté le 12 avril 2018, URL : https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-luc-godard-heureusement-qu-on-a-les-livres-et-les-films_800342.html

« *Entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras* » sur *L'Amant*. Émission littéraire *Apostrophes*. [En ligne], réalisée le 28 septembre 1984.

« *Le Barrage est mon histoire* », *L'Express*, (le 8 mai 1958, p. 22.)

7. Films

DURAS, Marguerite (1974), *India Song*, Paris, Sunchild Production, Les Films Armorial, 120 min.

8. Autres

DREVET, Patrick (1991), *Huit petites études sur le désir de voir*. Paris, Gallimard, coll. « Le chemin ».

DUCROT, Oswald et TODOROV Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil.

DURAS, Marguerite (1959), *Hiroshima mon amour : Scénario et dialogues*, Paris, Gallimard.

DURAS, Marguerite (1993), *Écrire*, Paris, Gallimard.

HOEK, Leo H, et KEES, Meerhoff (1995), *Rhétorique et image : textes en hommage à A. Kibédi Varga : La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique*, Amsterdam – Atlanta, Éditions Rodopi, p. 65-79.

JAKOBSON, Roman (1963), *Aspects linguistiques de la traduction*, In : *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit.

Le Grand Robert de la langue française, 2^e édition dirigée par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, vol. 6. [En Ligne], consulté le 20 février 2018 URL : <https://gr.bvdep.com/robert.asp>

ROY, Alain (1993), « L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste) », In : *Revue Liberté*, vol. 35, n° 3, Montréal, p. 10-28.

SCHOOTS, Fieke (1994), « L'écriture minimaliste », In : *Michèle Ammouche-Kremers*, Henk Hillenaar (éd.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, p. 127-144.

YARED, Gabriel (1992), *L'Amant*, Paris, Éditions Renn Productions, Virgin Frances S.A.

Glossaire¹²⁹

Plan : On appelle « plan », lors du tournage d'un film, tout ce qui est inscrit sur la pellicule entre la mise en marche et l'arrêt de l'appareil de prises de vues.

Cadre : Il s'agit de l'échelle du plan. Le plan moyen, le plan américain (du genou à haut), le plan général (la totalité), le gros plan (le plus rapprocher) et le plan panoramique (le plus éloigner).

Séquence : Séquence tournée en un seul plan sans l'arrêt de la caméra.

Champ : Un espace représenté par le cadrage filmique visible à l'intérieur du cadre de la caméra.

Champ-contrechamp : Le partage d'un regard focalisé ou non focalisé de la caméra orienté sur deux plans juxtaposés.

Hors-champ : Ce qu'on ne peut pas voir et entendre dans le champ du cadre filmique. Par exemple, la voix hors-champ qui n'est pas identifiée ainsi que la musique et les bruits.

Voir focal : Le point de vue par lequel nous voyons la scène du film.

Bande sonore : Les bruits et les dialogues qui font partie des sons du film. Il y a le bruitage avec référence diégétique et le bruitage sans référence diégétique.

Travelling : Mouvement de caméra qui lui permet de se déplacer en même temps que d'enregistrer. On distingue le *travelling* avant, arrière, vertical et latéral.

¹²⁹ Les mots sont définis d'après le glossaire d'André Gardies. Il mentionne les définitions du vocabulaire cinématographique. (Voir A. Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Éditions Hachette Supérieur, coll. « Contours Littéraires », 1993).